تاریخ تئاتر جهان

اسکار گ. براکت

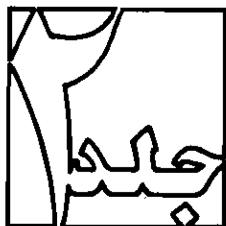
ترجمهٔ

هوشنگ آزادی ور











نشر نقره با مشارکت انتشارات مروارید، سال هزار و سیصد و شصت و شش

براکت، اسکار گروس، ۱۹۲۳ -
Brockett, Oscar Gross
تاریخ تئاتر جهان / اسکار گ. براکت؛ ترجمه هوشنگ آزادی‌ور.
۳ ج.: مصور.
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: History of the theatre.
چاپ اول ۱۳۶۶.
چاپ سوم: ۱۳۸۰.
ISBN 964-5881-06-4: (ج. ۱)
۱. نمایش ــ تاریخ. ۲. نمایشنامه ــ تاریخ و نقد. الف. آزادی‌ور، هوشنگ، ۱۳۲۱ - مترجم. ب. عنوان.
۷۹۲/۰۹ PN۲۱۰۱/ب۴ت۲
۱۳۷۵
کتابخانه ملی ایران ۷۶-۸۳۸۱م
محل نگهداری:

چاپ اول	چاپ دوم	چاپ سوم
۱۳۶۶	۱۳۷۵	۱۳۸۰



انتشارات مروارید، تهران خیابان انقلاب، صندوق پستی ۱۶۵۴-۱۳۱۴۵

Brockett, Oscar Gross, History of the Theatre
Indiana University. Third Edition. 1977

تاریخ تئاتر جهان
براکت اسکار، گروس
مترجم: هوشنگ آزادی‌ور
ویراستار: فرخ وطن
صفحه‌آرایی و روی جلد: ادوارد آرشامیان
(با تشکر از همکاری احمد عالی)
چاپ گلشن
تیراژ ۲۲۰۰

ISBN 964-5881-06-4 شابک ۴-۰۶-۵۸۸۱-۹۶۴

فهرست

۶
رنسانس ایتالیا (۲۸۲)

۷
تئاتر انگلیس
از قرون وسطی تا سال ۱۶۴۲ (۳۳۶)

۸
تئاتر اسپانیا تا ۱۷۰۰ (۴۰۸)

۹

تئاتر فرانسه از ۱۵۰۰ تا ۱۷۰۰ (۴۴۴)

به نام خدا

پیشگفتار مترجم

کتابی که پیش روی شماست جلد اول از نخستین تاریخ جامع تئاتری است که در اختیار خواننده‌ی فارسی زبان قرار می‌گیرد. مؤلف کتاب کوشیده است چکیده‌ی آنچه را که مربوط به فعالیتهای تئاتری در جهان است در حجم نسبتاً محدودی گرد آورد. کتاب حاوی‌ی تحول شیوه‌های بی‌شماری است که نمایشگران همه‌ی کشورهای غرب و شرق برای ارتباط با تماشاگر پیش گرفته‌اند: تشکیل گروه، تهیه‌ی دکور، لباس محل اجرا، شیوه‌های گوناگون بازیگری و بیان و شخصیت پردازی و صحنه آرایی، طبقه بندی‌ی تماشاگران در طول اعصار، و حتی تعداد اجراهای سالانه و قیمت بلیت ورودی و دستمزد بازیگران و بسیاری نکات جزیی دیگر که سرنوشت تئاتر را رقم زده‌اند. کتاب حاضر علاوه بر آن که تصویر کامل و روشنی از تئاترو نمایش را برای پویندگان و محققان ترسیم می‌کند، برای همه‌ی دست اندرکاران تئاتر، و حتی سینما، از بازیگر و نویسنده و کارگردان و طراح، تا معمار و منتقد و صاحبان و گردانندگان، و چه بسا تماشاگران، مفید و مغتنم است. رهیافت علمی‌ی این کتاب با تئاتر برخوردی زنده و پویا دارد. هر تغییر، تحول و جنبشی را در ارتباط با ریشه‌های تاریخی، نیازهای اجتماعی و اقتصادی، فرایافتهای فکری و عقیدتی، و دستاوردهای فنی‌ی دورانش بازرسی می‌کند. مؤلف هرگز در دام افسانه‌ها و خیالپردازیهایی که معمولاً در اسناد باستانی رجود دارند نمی‌افتد و اسناد و گزارشهای بی‌شمار و تاریخهای کهنه و تازه‌ی تئاتر را زیر و رو می‌کند، و می‌کوشد سره را از ناسره باز شناساند. لذا خواننده ضمن آن

که تاریخ مفصل اما فشرده‌ای از تئاتر در جهان را می‌آموزد، همزمان فوت و فن تحقیق تئاتری، و تحقیقات فرهنگی و هنری‌ی دیگر را نیز فرا می‌گیرد. این کتاب به خاطر حوزه‌ی وسیعی که در بر دارد، یك فرهنگ تئاتری نیز محسوب می‌شود.

مؤلف محترم کتاب اشاره‌ای به تئاتر ایران نکرده است، شاید به دو دلیل: نخست آن که اسناد و منابع تاریخی در این باره بسیار اندك و ناپیوسته است. دوم آن که مؤلف به طور کلی به تئاتر کشورهایی پرداخته که در فرایند رشد و توسعه‌ی تئاتر امروز جهان مؤثر بوده‌اند. درباره‌ی تاریخ تمدن و فرهنگ ایران تاکنون بررسی‌ی کامل و منظمی صورت نگرفته، و این امر در مورد تئاتر ایران نیز صادق است. تصور آنکه نوعی سنت تئاتری در جامعه‌ای وجود نداشته باشد، مشکل یا شاید غیرممکن است. از طرف دیگر کلیه‌ی شکلهای نمایشی‌ی سنتی و نوین ایران را می‌توان در تئاتر ملل دیگر ردیابی کرد. ایران به واسطه‌ی موقعیت ویژه‌ی جغرافیایی، سازمان گسترده‌ی دولتی، و تنوع فرهنگی‌ی خود همواره در میان کشورهای خاورمیانه و خاور نزدیك جایگاه بلندی داشته است. اما این سرزمین کهنسال از آغاز درگیر جنگ و ویرانی و تماسهای مداوم با کشورهای جهان بوده است، و به خاطر همین ارتباطهای مداوم از طریق تجارت و جنگ، بسیاری از پدیده‌های فرهنگی‌ی ایران با کشورهای دیگر نقاط مشترك فراوان پیدا کرده است. تماس با یونان و مصر باستان، جنگ با روم و بیزانس، و پذیرفتن اسلام، فرهنگ ایران را غنا و تنوع عظیمی بخشیده، چنانکه تمیز فرهنگ اصیل ایرانی از غیرایرانی کاری دشوار، و شاید غیرضروری می‌نماید. محققان گاه بدانجا می‌رسند که مثلاً می‌گویند دیونوسوس، یکی از خدایان اساطیری یونان، در اصل خدایی آریایی به نام دیوانوشه بوده است[1]؛ به گفته‌ی پلوتارك هنگامی که اسکندر وارد ایران شد در شهرهای کرمان و همدان تماشاخانه‌هایی وجود داشته است[2]؛ در تاریخ بخارا آمده «مردمانِ بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست، چنانکه در همه‌ی ولایات معروفست، و مطربان آنرا سرودها ساخته، و قوالان آن را گریستنِ مُغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است[3]...»؛ همچنین گفته‌اند ایرانیان هنگام جنگ شیپور و کرنا می‌زدند و دُهُلهایی را که بر آن زنگوله آویخته بود به صدا در می‌آوردند، و هنگام استراحتِ سربازان، یا پس از پیروزی، برای سربازانِ خود نمایشهای سرگرمی بپا می‌کردند. علاوه بر تماشاخانه‌های موجود در ایران، یونانیان نیز برای تبلیغ فرهنگ و آیین خود تماشاخانه‌هایی یونانی ساختند[4].

ردیف کردن گزارشهای منفرد و پراکنده، که گاه خالی از شایبه هم نیستند، بدون یافتن یك ارتباط درونی و سازواره، و یافتن زمینه‌های تحول و رشد، یا عدم تحول و رشد، ما را به تاریخ تئاتر ایران راهبر نخواهد شد. تا زمانی که بررسی‌ی پیوسته و روشنی از سیر تمدن و فرهنگ ایران به عمل نیاید سنت تئاتری در ایران ناشناخته خواهد ماند. تنها بررسیهای نسبتاً جامعی که در باره‌ی نمایش ایرانی صورت گرفته کتاب پرمایه‌ی نمایش در

۱و۲. نقل از کتاب پیدایش نمایش و رقص در ایران، نوشته‌ی مجید رضوانی.
۳. نقل از کتاب نمایش در ایران نوشته‌ی بهرام بیضایی.
۴. نقل از کتاب پیدایش نمایش و رقص در ایران، نوشته‌ی مجید رضوانی.

ایران نوشته‌ی آقای بهرام بیضایی، و کتابهای پیدایش نمایش و رقص در ایران نوشته‌ی آقای مجید رضوانی، و بنیاد نمایش در ایران نوشته‌ی آقای دکتر جنتی عطایی است. جز اینها مقالات، گزارشها، و کتابهای پراکنده‌ی دیگری نیز منتشر شده که نمی‌توان براساس آنها چهره‌ی واقعی و کامل نمایش ایرانی را ترسیم نمود. در این وجیزه تنها می‌توان خطوط اصلی پیگیری‌ی تئاتر در ایران را به صورت کلی عنوان کرد:

رایجترین نظریه ی خاستگاه تئاتر بر آن است که تئاتر از دل اسطوره و آیین به در آمده و متحول شده است. پیش از دوران نوشتاری، و در میان جوامع ابتدایی، آیینها شکلی از معرفت و وسیله‌ای برای ضبط وقایع، مقدّسات، آداب، و تاریخ اقوام بودند. یك نمایشِ آیینی تماشاگران را، که خود اجراکننده نیز بودند، در فعالیتی خلاق و جمعی به وحدت می‌رساند، حقیقت فردی‌ی شرکت‌کنندگان را با حقیقت جهانی و کیهانی‌ی آنان معادل می‌کرد، و نیروی معنوی و روحانی‌ی قبیله یا جماعت را آزاد می‌ساخت. در دوران شفاهی، آیین کاربردی همه جانبه داشت و مهمترین وسیله‌ی ارتباط جمعی محسوب می‌شد، و کم و بیش همان وظایفی را برعهده می‌گرفت که امروزه برای تئاتر متصور است. بنابراین آیینها توانستند عناصری را فراهم آورند که پیدایی و تحولات آینده‌ی تئاتر بدانها وابسته بود؛ عناصری همچون محل اجرا، اجراکنندگان، حرکت نمایشی‌وتماشاگران. محتوای آیین صورت نوشتار نداشت، بلکه بر اثر تکرار و تداوم به شکل مناسکی بسیار دقیق در فرهنگ شفاهی‌ی قبایل پذیرفته و پالوده می‌شد. از هنگامی که برای اجرای آیینها متنی تهیه شد، آنچه امروز تئاتر می‌نامیم زاده شد. از آن پس، تئاتر همچون فعالیتی مستقل و خلاق قاعده بندی شده و به صورت‌های متنوع، پا به پای تمدنهای مختلف بشری به حیات خود ادامه داده است.

تئاتر اجرای آگاهانه‌ی یك متن یا یك مایه‌ی از پیش تعیین شده است که هدفهای متعددی را دنبال می‌کند: تئاتر آموزش می‌دهد، ارشاد می‌کند، سرگرم می‌کند، و نیز در راه کشف جهان و انسان و «الهام بخشیدن» به تماشاگران گام برمی‌دارد. تئاتر همواره با انسان بوده است، و فرهنگهای مختلف با آن رفتاری گونه‌گون داشته‌اند؛ گاه به داشتن تئاترمباهات‌می‌نمودند، و گاه همچون عامل فسادِ جامعه تکفیر و طردش می‌کردند.

بر این برخوردهای متفاوت وتناقض‌آمیز دو علت عمده را می‌توان برشمرد: نخست تنوع و پیچیدگی‌ی تئاتر، که قادر است از پیش پا افتاده‌ترین حرکات نمایشی و تفریحی تا متعالی‌ترین جنبه‌های معرفت بشر را به نمایش بگذارد؛ دیگر دامنه‌ی نفوذ و اقتدار فرهنگی‌ی آن. در تمدنهای بزرگ گذشته تئاتر همچون یك نهاد با نفوذ فرهنگی و عقیدتی عمل می‌کرد، و مثل آیین در پی کشف و افشای رازهای نهفته بود. علت سومی را نیز می‌توان بر این دو افزود، و آن فرایافت جامعه است. ارسطو انسان را جانور مقلد توصیف می‌کند، از اینرو اجرای نمایش را از غرایز طبیعی‌ی او می‌شمارد؛ در قرون وسطی تئاتر سراسر در خدمت آموزشهای اخلاقی و تجسم بخشیدن به داستانهای انجیل قرار می‌گیرد؛ پس از رنسانس اروپا انسان همچون موجودی زمینی اما لایقِ رسیدن به کمال تعریف می‌شود، پس انسانگرایی و واقعگرایی بر ضوابط فلسفی و فرهنگی، و به تَبَع آن بر تئاتر زمان، حاکم می‌گردد، و شخصیتهای اساطیری در درامها جای خودرا به انسانهای واقعی

می‌سپارند: هنگامی که کپرنیك اعلام می‌کند زمین (و به تبَع آن انسان) مرکز عالم نیست، تئاتر آرمانگرا و بزرگنمایی پدید می‌آید تا اشتیاق رسیدن به جاودانگی را پاسخ گوید؛ عقل گرایی‌ی عصر ولتر و دیده‌رو و اصحاب دایرةالمعارف، احساس‌گرایی‌ی سده‌ی هجدهم، طبیعت‌گرایی‌ی عصر علم،و انقلابهای سیاسی و اجتماعی، همه تئاتری متناسب با فرایافت دوران خود را به وجود می‌آورند.

در شرق، اما، تئاتر راه و رسالت دیگری در پیش می‌گیرد. از آنجا که انسانِ شرقی شکافی میان تفکر و دین قائل نیست، همه‌ی اعمال بشر، چه روحانی و چه مادی، همواره به سوی هدفی واحد میل می‌کند: رستگاری. در فرهنگ شرق رستگاری خود ارزشی غایی است، که هم ناشی از دیانت و هم بانی‌ی فلسفه و علوم است. هنر نیز همچون فلسفه در شرق لازم است الهامبخش زندگی‌ی این جهانی از یکسو، وراهنمای رستگاری از سوی دیگر باشد. تئاتر شرقی به جای زبان و مفاهیم تعقلی و واقعگرایانه (توهم آفرین) زبان تمثیلی را برمی‌گزیند، و ترکیبی از دین، آیین، اخلاق، و سرگرمی است. این تئاتر می‌کوشد تماشاگر خود را آرامشی روحانی ببخشد، و او را با حیات درونی‌ی خویش و با نظم جهان هماهنگ سازد، تا سرانجام او را به رستگاری هدایت کند. هرچند داستانهاو حوادث هیجان‌انگیز در تئاتر شرق فراوان است، اما قصد آنها به هیچ وجه داستانگویی و ایجاد هیجانهای کاذب نیست. در این تفکر تمام عالم هستی، حتی شخصیتها و صحنه‌ها، تمثیل و مظهری از تجلیات وجودند. ظواهر هر چه باشند، هدف نهایی با بیانی غیرمستقیم، انگیختن احساسات کیفی و حالات ویژه‌ی انسانی است.

تئاتر به خاطر طبیعت نقاد و افشاگرانه‌اش حاکمان مستبد را خوش نمی‌آمد. از طرفی پادشاهان ایرانی خود چندان گرفتار تاخت و تاز و حفظ بقای خود بودند، که حتی مجال پرداختن به یك نمایش رسمی و دولتی را نمی‌داشتند. هنر همواره در جوامعی رشد می‌کند که دارای ثباتی درازمدت باشند. زیرا هنر نیز همچون علم نتیجه‌ی کار گروهی، و انتقال تجربه‌ها و دستاوردها از گروهی به گروه دیگر است. حکومتهای ایرانی همواره پس از رسیدن به‌قدرت همه‌ی دستاوردهای پیش از خود را از میان برداشته و سازمان دیگری را پی‌ریزی می‌کردند. در چنین شرایطی سنتهای جدّی‌ی نمایشی تنها به صورت نمایشهایی آیینی و بومی که ریشه در اعماق فرهنگ جامعه دارد به جا می‌ماند، و هرگونه نوآوری با مقاومتی جدی روبرو می‌شود. بنابراین نمایشگران آزاد و حرفه‌ای، اگر وجود داشته باشند، برای جلب تماشاگر ناچار به دلقکی (طلحکی) و مسخرگی روی می‌آورند، در نتیجه مُهر بی‌ارزشی می‌خورند. چون بی‌ارزشند از حلقه‌ی فرهیختگان جامعه دور می‌افتند، و چون مطرود و مکروهند عوامانه و گمنام می‌مانند. نمایش هنگامی در میان توده‌های مردم رواج می‌یابد که بتواند خواسته‌ها و آمال آنها را منعکس کند، و چون اجازه‌ی این کار را ندارد توده‌ی مردم نیز گرایشی بدان نشان نمی‌دهد، و حمایت خود را از آن سلب می‌کند. گزارشگران و مورخان نیز در آثار خود اعتنایی به نقل آن نمی‌کنند. به دلایلی از این دست آثار نمایشی‌ی گذشته‌ی ما عموماً سینه به سینه، و به عنوان نمایشهایی عامیانه به دوران ما رسیده است. اگر باور کنیم که هیچ جامعه‌ای بی‌نیاز از نمایش نیست، در این صورت می‌توان تصور کرد که این نیاز از طریق انواع آیینهای مذهبی، تعزیه، نقالی،

نمایشهای عروسکی، روحوضی، شاهنامه‌خوانی، بازیهای قهوه‌خانه‌ای، و انواع ورزشهای نمایشی برآورده می‌شده، و نیز گاه به نمایشهای خلوت دربارهاوخانه‌های اشراف، توسط گروههای کوچك و گمنام، محدود می‌گردیده است. باید توجه داشت که عدم اطلاع ما از چگونگی و کارکرد همین شکلهای نمایشی، و عدم اطلاع از اینکه همین نمایشهایی‌که امروز برچسب عامیانه خورده‌اند، در پی کدام حقیقت بوده‌اند، دست و بال ما را در تحلیل تئاتر های موجود ایرانی می‌بندد.

هنگامی که تهاجم غرب به ایران آغاز شد، قالبهای نمایشی‌ی موجود در ایران پاسخگوی نیازهای جامعه‌ی ایرانی نبودند. روشنفکران ایران، که فقر مادی و معنوی‌ی کشور را دریافته بودند درخارج از کشور دست به قلم بردند، و به وسیله‌ی روزنامه و کتاب به روشن کردن ذهن مردم پرداختند. اصلاحات میرزا تقی‌خان امیرکبیر، تأسیس دارالفنون، تبلیغات دامنه‌دار سید جمال‌الدین اسدآبادی بر ضد استبداد و لزوم اصلاحات، افکار مردم ایران را بیدار کرد. چاپ چندین روزنامه، درج اخبار فعالیتهای فرهنگی در غرب، ترجمه‌ی مقالات و نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، رسالات و اشعار میرزا آقاخان کرمانی، و کتابهای حاج میرزا عبدالرحیم طالبی که اصول علمی و اجتماعی را به زبان ساده بیان می‌کردند، تکانهای شدیدی بر افکار ایرانی وارد آورد، و همراه با حوادث دیگر تاریخی انقلاب مشروطیت را پی افگند. اما فرهیختگان ایرانی همزمان با آشنایی با اندیشه‌های جدید غربی، رفته رفته خود شیفته‌ی فرهنگ غرب شدند. این شیفتگی، و نه شناخت نسبی، قدرت ارزیابی آنان را فلج کرد، و اغتشاشی به وجود آورد که در همه‌ی زمینه‌ها به صورت تقلید کورکورانه از غرب ظاهر شد. در زمینه‌ی نمایش بزودی تعزیه کاربرد خود را به عنوان یك نمایش فرهنگی و تربیتی از دست داد، و پس از سقوط قاجاریه، به خاطر ضدیت با مذهب تقریباً ممنوع شد. گروههای نمایشی‌ی دیگر از جمله نقالان، خیمه شب‌بازان، معرکه‌گیران، نمایشگران روحوضی، و غیره چون قادر به انطباق با جامعه‌ی بیدار شده‌ی ایران نبودند ونیز اجازه‌ی انعکاس حقایق موجود را نداشتند از رواج افتادند. اگر امروز چیزی از این نمایشهای سنتی در گوشه و کنار به چشم می‌خورد، شیری بی‌یال و اشکم است که انگیزه‌ها و منابع حیاتی‌ی خود را از دست داده است. از آن پس تئاتر در ایران به صورتی پراکنده، و به مقتضای زمانه، از هر چمن گلی چیده، و هرگز جز در داخل کلاس دانشگاهها، و در میان جزوه‌های درسی‌ی دانشجویان، همچون فعالیت سازمان یافته و منضبطی معرفی نشده است.

اگرچه گروههای فراوانی تشکیل شدند، و صاحبنظران صالحی یك چند در راه ارائه‌ی تئاتری سالم و اصیل و سرزنده، براساس الگوهای غربی گام برداشتند، اما قادر نشدند در میان توده‌های وسیع جای پایی باز کنند، وتئاتر حرفه‌ای را در سطح جامعه بدل به یك نهاد فرهنگی سازند. بر این عدم اقبال علل چندی را می‌توان برشمرد: نخست آنکه تئاتر غرب تاریخ دراز و پر فراز نشیبی را پشت سر نهاده، و پابه‌پای تمدن غرب راه پیموده و به پایه‌ی امروزی‌ی خود رسیده است. پس برای استقرار چنان سنت محکمی چهل سال و پنجاه سال زمان زیادی نیست. دوم آنکه غالب پیشروان تئاتر در ایران

شناخت وسیعی از جامعه‌ی خود نداشتند، و کسانی که بعدها از پی آنها رفتند بر شتاب و بدون دریافت روشنی از سنت موجود در نمایش ایرانی به کار پرداختند. نکته‌ی سوم که شاید از همه مهمتر باشد اینکه تئاتر نوین همچون نهادی ادبی به ایران معرفی شد. نمایشنامه‌های اولیه‌ی ایرانی ترجمه، اقتباس، یاخلاصه شده‌ی نمایشنامه‌های غربی بودند. باری، اما همراه این اقتباسها، شیوه‌های غربی در بازیگری، لباس، دکور، وحتی ترتیب جایگاه تماشاگران نیز اتخاذ شد. باید دانست که اولاً تئاتر یك متن ادبی نیست. تئاتر تنها در صحنه و در مقابل تماشاگران تئاتر است، و در بیرون از این دایره تنها متنی ادبی است که جزیی از تاریخ ادبیات محسوب می‌شود. ثانیاً نویسندگان نمایشنامه معمولاً از دل گروههای موجود نمایشی برمی‌خیزند، یا به استخدام آنها در می‌آیند. پس سنت نمایشنامه‌نویسی جدا از محل اجرا، بازیگران، طراحان، روابط حرفه‌ای میان افراد گروه، و روابط منطقی میان بازیگر و نویسنده و تماشاگر نیست. سنت نمایشی از قراردادهای نمایشی، و الگوهای ارتباطی در میان گروه نمایشگر و تماشاگران بوجود می‌آید، و نه یك متن ادبی. این امر در مورد سینما نیز صادق است. زیرا سینما به همان نیازهایی پاسخ می‌گوید که تئاتر در طول تاریخ به آن پرداخته است. این واقعیت در ایران مورد غفلت قرار گرفته، و اعلام استقلال نویسنده از گروه سازمان یافته‌ی نمایشی عواقبی داشته است که هنوز هم میان بسیاری از نمایشگران حرفه‌ای در ایران جریان دارد.

هدف از این کلی‌گویی پرداختن به شیوه‌های تهاجم غرب به ایران، یا انتقاد از پیشگامان تئاتر نوین ایران نیست، زیرا همین کوششها نیز جای قدردانی بسیار دارد، بلکه بازرسی‌ی کجرویها، و به دست دادن دریافتی کلی و روشن از نارساییهای تئاتر ایران است، که نزد بسیاری از علاقه‌مندان و دست‌اندرکاران تئاتر بویژه جوانان ما شناخته نیست. تحولات سریع اجتماعی در ایران معاصر، و اختلافات شدید فرهنگی میان اجراکنندگان تئاتر و قشرهای مردم از یك سو، و وجود اختناق از سوی دیگر موجب شد که تئاتر ایران نتواند مسیری هموار و پیوسته، و هماهنگ با نیازهای مبرم جامعه بیابد، و همواره دچار تجربه گرایی و تمرین در اشکال نوین تئاترهایی شد که مدام از غرب می‌آمد. از طرفی بحثهای جدی و انتقادی درباره‌ی تئاتر در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، یعنی اوج فعالیتهای تئاتری در ایران، ونقد اجراهای تجربی همواره سر در گم و بی‌حاصل بود. ارزشها هرگز در جای درست خود ارزیابی نمی‌شد، و گروههای فعال نمایشی نیز نتوانستند با نقادی‌ی صادقانه از وجوه مختلف کار خود هنجاری مداوم و رشد یابنده بگیرند. بحث در لزوم داشتن تئاتری مطابق با استانده‌های جهانی، و کوشش برای رقابت با پیشروترین تئاترهای موجود جهان از نیت این گفتار بیرون است. اما باید یك حقیقت مهم را در نظر داشت. عرضه‌ی تئاتر جهانی، یا هر چیز جهانی برای صدور فرهنگ است. صدور فرهنگِ زنده و پویا جدا از صدور کالا و دست یافتن به بازارهای جهانی نیست. فرهنگ همواره با قدرت نظامی، اقتصادی و سیاسی امکان صدور یافته است و نباید صدور کالاهای عتیق و «فرهنگ مردم» را با صدور فرهنگ جهانی اشتباه کرد. نمایشهای عتیق آری، اگر اصیل، الهامبخش و تمدن ساز باشند، البته گوهرشناسان را به کار می‌آیند. چیزهای عتیق در تاریخ هنر غالباً به همه‌ی بشریت هنردوست تعلق داشته‌اند، زیرا این

آثار در طول زمان پالایش یافته، از آب و آتش گذر کرده، و جوهری غیرمادی یافته‌اند. اما صدور تئاتر جهانی از سرزمینی که هنوز هشتاد درصد مردم آن جز نمایشهای تلویزیونی تئاتری ندیده‌اند جای تأمل دارد. ما تئاتری را می‌توانیم صادر کنیم که اولاً خود آن را ساخته و پرداخته باشیم، ثانیاً از قرع و انبیق فرهنگ خود عبور داده، آن را پاك و پالوده کرده، و نخست در کشور خود مستقر ساخته باشیم. موفقترین نمایشهای ایرانی، که تعدادشان بسیار معدود است، هر یك مجموعاً بیش از ده هزار نفر تماشاگر را به خود جذب نکرده‌اند. و بیش از نیمی از نمایشهای اجرا شده در ایران را شاید کمتر از پنجهزار نفر دیده‌اند. چنین تئاتری در شکوفاترین وضع خود، همچون بُتّه‌ی گلی پس از یك فصل ور می‌برد. عرضه‌ی پیشرفته‌ترین تکنیکهای تئاتری در کشور ما، اگر زمینه‌ی مستحکم فرهنگی نداشته باشد نه تنها تماشاگری را جذب نمی‌کند و فرهنگی نمی‌سازد، بلکه موجبات سردرگمی و پریشانی‌ی تکنیکی را در نزد نوآمدگان به بار می‌آورد. به همین دلیل امروز در هر یك از نمایشهایی که توسط جوانان ما عرضه می‌شود تکنیکهای ناهمگونی از همه‌ی مکاتب تئاتری را می‌توان مشاهده کرد، که بدون هیچ بافت و ضابطه و چفت و بستی در کنار یکدیگر چیده شده‌اند.

مترجم امیدوار است کتاب حاضر بسیاری از نکاتی را که در تئاتر (و حتی سینمای) امروز ایران نادیده گرفته می‌شود روشن سازد، و نمایش را با همه‌ی ابعاد فنی، هنری، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی‌ی آن معرفی کند. در حال حاضر دست اندر کاران تئاتر و سینمای ایران به رغم همه‌ی نارساییها و فقدان امکانات به مرحله‌ای رسیده‌اند که قادرند با بسیاری از کشورهای جهان برابری کنند، و این مرهون تجربیاتی است که به هر حال انجام گرفته است. مترجم هنگامی که ترجمه‌ی کتاب حاضر را به دست گرفت به سختی باور داشت که تاریخ تئاتری در ایران چاپ نشده باشد، و اگر دست به چنین کار خطیری زد همه از آن بود که جای چنین کتابی را به شدت خالی می‌دید.

مترجم در نظر داشت برای همه‌ی اصطلاحهای فنی و هنری‌ی تئاتر در زبان فارسی معادل به دست آورد، اما انجام این تعهد به تمامی میسر نشد. زیرا پاره‌ای از اصطلاحها مربوط به فرهنگ تئاتری و بخشی از قراردادهای تئاتر اروپا هستند، و پیدا کردن معادل فارسی (یا در حقیقت ایرانی) نه برای مترجم ممکن بود، و نه همیشه ضرورت داشت. مثلاً «دیالوگ» را گاه «گفتگو» ترجمه کرده‌اند، اما «گفتگو» همه‌ی معنای «دیالوگ» را در بر ندارد. دیالوگ در حقیقت تقابل و تعاطی‌ی گفتگوست، تا از آن نتیجه‌ی دیگری حاصل آید. یا مثلاً «درام» یا «دراما» را «نمایش»، «فاجعه»، یا «تئاتر» به طور کلی ترجمه کرده‌اند. این ترجمه‌ها اگر چه جنبه‌هایی از معنای درام را در بردارند، اما رسا نیستند. در ادبیات نمایشی درام معمولاً به نمایشنامه اطلاق می‌شود، و از این لفظ در طول تاریخ تئاتر تعاریف گوناگونی شده است که ترجمه‌های فارسی شامل کلیه‌ی این تعاریف نمی‌شوند. هنگامی که در یك متن اروپایی اشاره‌ای به «درام» می‌شود، خود بخود شکلهای فرعی نمایشی همچون پانتومیم، میم، نمایش بورلسك، ملودرام و غیره حذف می‌شوند. مترجم در ترجمه‌ی اصطلاحها هر جا که معادلی رسا و جاذب و کامل یافته وام گرفته، و هر جا که خود قادر بوده اصطلاحی را وضع کرده، و هنگامی که هیچیك از این دو میسر نبوده، عین اصطلاح را، با توجه به رواج آن، به کار برده است. مترجم همچنین به

رغم میل باطنی‌ی خود، گاه از اصطلاح رایجی استفاده کرده که آن را نادرست می‌داند، مثل اصطلاح «شخصیت» در مقابل کاراکتر. در زبان فارسی کاراکتر غالباً «شخصیت» ترجمه شده است، و اهل تئاتر آن را به کار می‌برند و می‌فهمند. اما کاراکتر ضمن آن که معنای شخصیت را می‌دهد، در متون تئاتری و در میان نمایشگران معنای «شخص» یا «بازیگر» را نیز القا می‌کند. از طرفی شخصیت در زبان فارسی به شخص ممتاز نیز اطلاق می‌شود که کاراکتر فاقد آن است. همچنین اصطلاح افکت و افکت مخصوص. این اصطلاح را گاه تأثیرات صوتی یا بصری ترجمه کرده‌اند، که همان قدر غیرفارسی است که واژه‌ی افکت. به هر حال این واژه اصطلاحی فنی است، و تقریباً کاربردی بین‌المللی پیدا کرده است، اما بدان معنا نیست که نمی‌توان معادلی فارسی برای آن یافت. مترجم نیافت.

هر بار که کتاب مرجعی ترجمه می‌شود فقدان یك فرهنگ یکدست و جامع و معتبر که دستاوردهای همه‌ی صلاحیتمداران را گرد آورده باشد بشدت احساس می‌شود. متأسفانه هر مترجم وپوینده‌ای ناچار است شخصاً بار تبدیل اصطلاحهای خارجی را برعهده گیرد. این اضطرار نه تنها امتیازی نیست بلکه بر هر چه آشفته‌تر شدن بازار اصطلاحها می‌افزاید. کوشش این مترجم بر آن بوده که در ترجمه‌ی کتاب و گزینش یا وضع اصطلاحها سادگی، سهولت و کاربرد آنها را در نظر بگیرد، تا مثلاً بین بازیگر و کارگردان، یا طراح و کارگر صحنه به طور طبیعی قابل تبادل باشد. لذا از اختیار کردن معادلهای فارسی‌ای که گاه خود مهجورتر از اصل اصطلاح هستند پرهیز کرده است.

کتاب اصلی کلاً یك جلد است، اما انتشار ترجمه‌ی آن در یك جلد میسر نبود زیرا حجم نامناسبی می‌یافت، از اینرو به سه جلد تقسیم شد. از طرفی چون کتاب اصلی کتابیست فشرده و برای خواننده‌ی فارسی‌زبان نوشته نشده، مؤلف در ارائه‌ی تصویر و توضیح مطالب تا حدی به اختصار کوشیده است. این امر دو وظیفه پیش روی ما گذاشت. نخست آن که ترجمه‌ی کتاب گاه به تفصیل و بسیار به ندرت به تفسیر کشیده شد، دیگر آنکه به پیشنهاد ناشر محترم تعداد زیادی عکس بر کتاب افزوده شد تا فقدان منابع تصویری را جبران کرده باشیم و کتاب را غنی‌تر سازیم. برای حفظ امانت و اصالت کتاب هر جا که تصویری افزوده شده، با ستاره‌ای(*) در کنار توضیح عکس مشخص شده است، و هر جا که برای تداوم فهم مطالب نیازبه توضیح بوده، گاه در پرانتز، و گاه در زیرنویس توضیح داده شده است. زیرنویسها در پایان هر فصل و به طور جداگانه آمده‌اند.

در انتهای جلد سوم کتاب که بزودی منتشر خواهد شد، علاوه بر فهرست اعلام و واژه‌نامه‌ی فنی و هنری، در صورت امکان کتابنامه‌ای نیز درباره‌ی تئاتر ایران خواهد آمد تا پژوهندگان جوان را یاری کند. مترجم هیچ فضل و ادعایی ندارد، و بخوبی واقف است که کتاب خالی از لغزشهای فاحش و غیرفاحش نیست، لذا هر پیشنهاد سازنده‌ای را با تواضع می‌پذیرد.

لازم می‌دانم از دوست عزیزم آقای فرخ وطن سپاسگزاری کنم که متن ترجمه را با متن اصلی مقابله کرد و نکات بسیاری را به من تذکر داد. همچنین از نشر نقره که در ویرایش کتاب، و دسترسی به منابع تصویری، و تکوین کتاب به صورت کنونی‌ی آن گشاده‌دستانه همکاری کرد سپاسگزارم.

در اینجا مایلم این کتاب را به نویسندگان، بازیگران، پژوهندگان، و همه‌ی دست اندرکاران تئاتر ایران تقدیم کنم، که به رغم همه‌ی نارساییها، با عشق و فداکاری چراغ تماشاخانه‌های رو به سردی‌ی این کشور را روشن نگه می‌دارند؛ و از همینجا به پیگیری‌ی آنهایی که بی‌هیچ چشمداشتی به تئاتر جدی‌ی این کشور خدمت می‌کنند درود می‌فرستم.

هوشنگ آزادی‌ور
تابستان ۱۳۶۲

Enkida Parse

تاریخ تئاتر جهان

جلد اول



۱
خاستگاههای تئاتر

عناصر تئاتری و دراماتیك را در هر جامعه‌ی انسانی می‌توان سراغ کرد، صرف نظر از آن که این جوامع پیشرفته و پیچیده باشند یا نباشند. این عناصر در رقصها و مراسم مردم ابتدایی همان قدر بارزند که در مبارزات سیاسی، راهپیماییها، مسابقات ورزشی، مراسم مذهبی، و حتـی در بازیهـای کودکان ما. پیداسـت غالـب شرکت‌کنندگان در این گونه فعالیتها خود گمان نمی‌کنند در فعالیتی تئاتری حضور دارنـد، با آن که در آنهـا تماشاگر، دیالوگ (گفتگو)، و برخورد عقاید به کار گرفته می‌شود. باید متذکر شد که میان تئاتر به عنوان یك شکل هنـری، و بهره‌بـرداری‌ی ضمنـی از عناصـر تئاتـری در فعالیتها معمولاً تمایزی قایل می‌شوند. این تمایز بویژه در این جا حائز اهمیت است، زیرا بدون آن نمی‌توان تاریخ پیوسته‌ای را از همه‌ی‌شیوه‌های تئاتری‌ی موجود در فعالیتهای متنوع انسانی در طول قرنها بنا کرد. لذا این‌کتاب در درجه‌ی اول به تئاتر به عنوان یك نهاد می‌پردازد، و خاستگاهها و تحولات آن را پی می‌گیـرد.

در جستجوی توضیح خاستگاه تئاتر تاریخنویسان تا حد زیاد متکی به نظریه‌اند، زیرا مدارك قابل اعتماد در این زمینه فراوان نیست. برای پاسخ دادن به این سؤال که «تئاتر چگونه به وجود آمد؟» تاریخنویس ناچار است زمانی را مجسم کند که عناصر تئاتری وجود نداشتند؛

سپس در مورد این که این عناصر چگونه کشف شدند، صیقل پذیرفتند، و چگونه در فعالیتی مستقل تحت نام «تئاتر» تحکیم یافتند نظریه بپردازد. اما از آنجا که بخش اعظم این فرایند قبل از طلوع تاریخ نوشتاری واقع شده است، تاریخنویس تنها می‌تواند آن را از طریق حدس و گمان بازسازی کند. بنابراین اگر ببینیم بسیاری از نظریه‌ها درباره‌ی خاستگاه تئاتر بسی پیش رفته‌اند، اما هیچ کدام به تحقیق ثابت نشده‌اند، نباید تعجب کنیم. به هر حال پیگیرترین نظریه‌ها حاکی از آن است که تئاتر از دل اسطوره و آیین به در آمده، و رشد و نمو یافته است.

نظریه‌ی خاستگاه آیینی

علاقه به درك خاستگاه تئاتر از اواخر سده‌ی نوزدهم سرعتی تصاعدی گرفت، زیرا در آن زمان مردمشناسان اشتیاق زیادی به یافتن پاسخ مسأله از خود نشان می‌دادند. از آن هنگام تا به امروز، نظر مردمشناسی حداقل سه مرحله را پشت سر نهاده است.

در مرحله‌ی اول که از ۱۸۷۵ تا ۱۹۱۵ به طول انجامید، مردمشناسان به رهبری سر جیمز فریزر[1] ادعا کردند که همه‌ی فرهنگها از يك الگوی تکاملی پیروی می‌کنند؛ در نتیجه جوامع ابتدایی‌ی موجود در عصر حاضر، می‌توانند منابع مستندی درباره‌ی تئاتر هزاران سال پیش در دسترس ما بگذارند. (اصطلاح «ابتدایی» در این فصل اصطلاحی فنی است که مردمشناسان به کار می‌برند تا جوامعی را که هنوز زبان نوشتاری ندارند توصیف کنند.)

دریافت مردمشناسان اولیه از این فرایند را می‌توان بدین صورت خلاصه کرد: در آغاز انسان به تدریج به نیروهایی باور یافت که ظاهراً موادغذایی و منابع دیگری را که بقای او بدانها وابسته بود در اختیار خود داشتند. از آنجا که این انسانها دریافت روشنی از عوامل طبیعی نداشتند، آنها را با نیروهای فوق طبیعی و جادویی مربوط می‌دانستند. پس به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند. براثر مرور زمان، بین شیوه‌هایی که به کار می‌بردند، و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند، رابطه‌ی مسلمی یافتند. این شیوه‌ها، سپس تکرار شدند، صیقل یافتند، و رسمیت پذیرفتند، تا سرانجام بدل به آیین گردیدند. در این مرحله همه‌ی گروه یا قبیله معمولاً آن آیین را اجرا می‌کردند، و تماشاگرانشان همان نیروهای فوق طبیعی بودند.

داستانها یا اسطوره‌ها معمولاً در اطراف آیینها به وجود می‌آیند، تا آنها را توضیح دهند، توصیف کنند، و یا به صورت آرمان درآورند. این اسطوره‌ها عموماً حاوی‌ی عناصری مبتنی بر وقایع، یا اشخاص واقعی هستند، هر چند معمولاً تا حد زیادی در داستانها تغییر ماهیت داده‌اند. اسطوره گاه حاوی نماینده‌ی آن نیروهای فوق طبیعی است که از طریق آیین تقدیس می‌شود، یا قبیله می‌کوشد تا از طریق اجرای آیین آن را تحت تأثیر قرار دهد. لذا مجریان آیین، یا شرکت‌کنندگان در مراسم، نقش شخصیتهای اساطیری یا نیروهای فوق طبیعی را بازی می‌کنند، و این اجرای نقش نشانه، یا آغاز پیدایش يك صحنه‌ی دراماتيك است.

هر چه بر دانش انسان افزوده می‌شود، دریافت او نیز از نیروهای فوق طبیعی و روابط علت و معلولی

تغییر می‌یابد، در نتیجه برخی از آیینها کنار نهاده می‌شوند، یا تعدیل می‌یابند. اما اسطوره‌هایی که در اطراف آیینها رشد و نمو کرده‌اند، ممکن است به عنوان بخشی از سنت شفاهی‌ی قبیله حفظ گردند، و گاه داستانهایی که براساس اسطوره ساخته شده‌اند، بی‌آن که همان کاربرد آیینی‌ی گذشته را داشته باشند، به شکل درامی ساده به اجرا در آیند. به این ترتیب، اولین گام مهم در راه تئاتر به عنوان فعالیتی مستقل و تخصصی برداشته شده است. از آن پس زیبایی‌شناسی جای سودمند بودن یا هدفهای مذهبی‌ی آیینها را می‌گیرد. آنچه آمد چکیده‌ی دریافتی است که در اواخر سده‌ی نوزدهم در مورد خاستگاه تئاتر مورد قبول بوده است.

درباره‌ی این مردمشناسان پیشتاز ذکر چند نکته ضروری است: نخست آن که آنها با دو فرض ابراز نشده آغاز می‌کنند: ۱) آنها شخصاً مردمانی عارف و آگاه، و صاحبنظرانی بی‌طرفند، و درباره‌ی کسانی می‌نویسند که خرافاتی، و وحشیهایی خیالاتی‌اند؛ ۲) آنهاهمچنین معتقدند جوامع تکنولوژيك نوین بر همه‌ی فرهنگهای ابتدایی برتری دارد. دوم آن که آنها از طریق «داروینیسم فرهنگی» به گذشته نگاه می‌کنند؛ بدین معنی که نظریه‌ی داروین درباره تکامل بیولوژیکی‌ی انواع را به پدیده‌های فرهنگی نیز تسری می‌دهند، و ادعا می‌کنند که همه‌ی نهادهای انسانی از طریق فرایندی اجتناب‌ناپذیر، و به صورتی به هم پیوسته و منظم، از ساده به پیچیده حرکت می‌کنند. لذا نظراتشان نوعی تحقیر را در مورد مردم ابتدایی القا می‌کند، و نیز به این نتیجه می‌رسد که نهادهای فرهنگی در همه‌ی جوامع از الگوی تکاملی‌ی واحدی پیروی می‌کنند.

مرحله‌ی دوم پیشرفت مردمشناسی از سال ۱۹۱۵ آغاز می‌شود، و مکتب دیگری به رهبری‌ی برانیسلاو مالینوفسکی[2]، روش استقرایی‌ی مکتب فریزر را رد می‌کند، و به جای آن رهیافتی استنتاجی را پیشنهاد می‌کند. مکتب جدید مطالعه‌ی خود را در محل مورد بررسی، و در عمق آن آغاز کرده ، و سؤال را اساساً به گونه‌ی دیگری طرح می‌کند: کارکرد روزانه‌ی جوامع معین چگونه است؟ این مکتب را غالباً مکتب «کارکردگرایی»[3] می‌نامند. گروه جدید هر فرهنگی را به شدت خاصه می‌داند و نسبت به مکتب گذشته، که خاستگاه نهادهای فرهنگی‌ی عهد عتیق را براساس مطالعه‌ی قبایل بدوی‌ی موجود در دنیای مدرن توضیح می‌داد، تردید فراوانی القا می‌کند. این مکتب چنین پیشنهاد می‌کند که نهادهای فرهنگی‌ی مختلف از طریق فرایندهای متفاوتی توسعه می‌یابند.

بعد از جنگ جهانی دوم مرحله‌ی سومی هم توسط مردمشناسان بنا نهاده شده که مکتب «ساختگرایی»[4] نامیده می‌شود. بانی‌ی این مکتب کلود لِوی استروس[5] نام دارد (اکثر مردمشناسان امروزی البته هنوز همان مکتب کارکردگرایی را پیروی می‌کنند). لِوی استروس همچون پیروان مکتب کارکردگرایی، داروینیسم فرهنگی را رد می‌کند و معتقد است که هر جامعه‌ای خط فرهنگی‌ی خاصه‌ی خود را به وجود می‌آورد. لوی استروس نیز مانند فریزر به الگویی جهانی معتقد است، هر چند الگوی او باالگوی‌فریزر تفاوت دارد. آنچه برای لوی استروس بیشترین اهمیت را دارد آن است که بداند مغز چگونه عمل می‌کند، و پاسخ آن را در تحلیل اسطوره جستجو می‌کند.او اسطوره را شکلی از منطق می‌شناسد،

و معتقد است که پیچیدگی‌ی این منطق کمتر از پیچیدگی‌ی منطقی نیست که در جوامع پیشرفته در پژوهشهای علمی به کار می‌رود. وی سرانجام به این نتیجه می‌رسد که حداقل دو نوع اندیشه وجود دارد: اندیشه‌ی علمی، و اندیشه‌ی اساطیری ـ جادویی؛ و این دومی به مسائل از زاویه‌ی دیگری راه می‌یابد، و اعتبار آن دست کمی از اعتبار رهیافت اولی ندارد. «اندیشه‌ی وحشی» (چنانکه لوی استروس آن را اصطلاح می‌کند) اصولاً با علامات سر و کار دارد و نه مفاهیم، و بر آن است که روشهای منطقی و فکری‌ی یك جامعه در دل همین علامات و تصاویر نهفته است (علاماتی که در کسوت اساطیر، و بر محملهایی نظیر صورتکها و آیینها قرار دارند). در «اندیشه‌ی وحشی» این روشها یکپارچه و همه جانبه‌اند، بعکس اندیشه‌ی علمی که اجزاء را از هم تفکیك می‌کند؛ یعنی دانش و تفکر را به بخشهای علم، تاریخ، و فلسفه تقسیم می‌نماید.

در طول سده‌ی گذشته مردمشناسان همچنین مطالب بسیار زیادی درباره‌ی ارتباط اسطوره و آیین با نهادهای فرهنگی و اندیشه نوشته‌اند، و به رغم تفاوت در رهیافتهای خود، همه در یك نکته توافق دارند: آیین و اسطوره در همه‌ی جوامع عناصر با اهمیتی هستند. آنها یکصدا پذیرفته‌اند که تئاتر از آیینهای ابتدایی سرچشمه گرفته است. امروزه اکثریت منتقدان و مورخان توافق دارند که آیین تنها یکی از خاستگاههای تئاتر است، و نه لزوماً تنها خاستگاه آن. از طرف دیگر، غالب محققان این نظر را که تئاتر در همه‌ی جوامع از الگوی تکاملی‌ی واحدی پیروی کرده است رد می‌کنند. بعلاوه، امروزه هیچ مردمشناسی جوامع ابتدایی را فرودستانه برآورد نمی‌کند؛ آنها دریافته‌اند اگرچه جوامع پیشرفته از دانش تخصصی و فنون بهره‌مندی بیشتری دارند، اما در مقابل، غالباً از نظر همبستگی و یکپارچگی‌ی ویژه‌ای که در جوامع کمتر پیشرفته وجود دارد، دچار کمبود قابل توجهی هستند.

فایده و معنای آیین

هر چند آیینهایی که در قبایل ابتدایی در دوران ما یافت می‌شوند نمی‌توانند الگو و سند تمام عیاری برای بررسی تئاتر باستانی باشند، اما از جهات دیگر این آیینها می‌توانند ما را در شناخت تئاتر گذشته یاری دهند. مثلاً به ما می‌گویند فایده‌ی آیینها در جوامع ابتدایی چیست (حتی اگر همه‌ی این جوامع آیین را برای مقصودی که ما به دنبالش هستیم به کار نبرند). به طور خلاصه می‌توان فایده‌ی آیینها را بدین صورت برشمرد:

اول: آیین شکلی از معرفت است. اسطوره و آیین تجسم دریافت یك جامعه از جهان است. زیرا می‌کوشد انسان و رابطه‌ی او با «جهان» را تعریف کند.

دوم: آیین می‌تواند یك روش تعلیم باشد، زیرا مشخصه‌ی جامعه‌ی ابتدایی نداشتن زبان نوشتاری است، و اجرای آیین وسیله‌ای است برای انتقال دانش و سنن یك قوم به نسلهای بعدی. بسیاری از قبایل ابتدایی هنوز آیین کسوت پوشی[۶] را اجرا می‌کنند. برای این آیین گاه چند روز، و در بعضی قبایل چندین سال، وقت صرف می‌کنند تا جوانی را با عقاید، مقدسات، محرمات، آداب، و تاریخ خود آشنا سازند. چنین آیینهایی هنوز در میان مردم استرالیا و آفریقا رایج است و زمانی در بین



تصویر ۱.۱. رقص گاو نر در قبیله‌ی ماندان در شمال امریکا. در مرکز صحنه مردانی را می‌بینیم که سرپوش و پوست گاو بر سر و پشت نهاده‌اند. نقاشی از جورج کاتلین (۱۷۹۶ـ۱۷۸۲). مجموعه‌ی ملی هنرهای زیبا. مؤسسه‌ی اسمیتسونیان، واشینگتن.

سرخپوستان آمریکا نیز رواج داشت.

سوم: آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی آینده اجرا شود. یکی از وظایف عمده‌ی آیینها آن است که با اجرای آن نتیجه‌ی مورد نظری به دست آید، مثل موفقیت در جنگ، باران مناسب، یا کسب نیرویی فوق طبیعی. مثلاً بسیاری از آیینها مربوط به تغییر فصل بودند، زیرا مردم قبیله هنوز درنیافته بودند که تغییر فصلها براساس الگویی طبیعی و ابدی خود به خود انجام می‌گیرد، و با اجرای آیین می‌خواستند بازگشت بهار و باروری‌ی زمین را تضمین کنند. آنان گاه به یك آمیزش دسته جمعی می‌پرداختند تا زمین را به باروری برانگیزند؛ یا صحنه‌ی جنگی را بین نمایندگان زمستان ـ مرگ و بهار ـ زندگی بازسازی می‌کردند، و مراسم را با پیروزی‌ی بهار ـ زندگی بر زمستان ـ مرگ به پایان می‌بردند.

چهارم: آیین غالباً برای بزرگداشت نیرویی فوق



تصویر ۱ ۲ [illegible] صورتك شیطان [illegible] در امریکا

طبیعی، پیروزی در شکار یا جنگ، گذشته‌ی یك قوم، یك قهرمان، و یا یك توتم(۷) به کار می‌رود.

پنجم: آیین می‌تواند سرگرم‌کننده و لذت‌بخش باشد. حتی جدی‌ترین مراسم، وقتی نمایش داده شوند، یا به صورت یك الگوی رسمی تکرار شوند، و یا توسط بازیگران ماهری اجرا شوند، می‌توانند سرگرم‌کننده باشند.

جوزف کمبل(۸) برای یافتن ترکیبی از اقسام اساطیر و آیینها آنها را به سه دسته تقسیم می‌کند: لذت (غذا، پناهگاه، روابط جنسی، خویشاوندی)؛ قدرت (انگیزه‌ی پیروزی، مصرف، بزرگنمایی‌ی خویشتن یا قبیله)؛ و وظیفه (به خدا، به قبیله، به آداب یا ارزشهای جامعه). جمع این سه عامل می‌تواند فراوانی‌ی غذا، فرزندان، نیروی برتری بر دشمن، اتحاد فرد با جامعه، و همچنین پذیرش جهان بینی جامعه را از طرف افراد قبیله تضمین کند. پیداست غالب این عملکردها را می‌توان با درجات و روشهای متنوعی در تئاتر نیز به کار گرفت. لذامی‌توان به این نتیجه رسید که آیینهای بدوی و تئاتری‌ای که ما می‌شناسیم به وضوح با هم مربوطند.

آیینها و تئاتر از عوامل اساسی مشابهی استفاده می‌کنند: موسیقی، رقص، گفتار، صورتك، لباس، اجراکنندگان، تماشاگر، و صحنه. در اکثر آیینهای ابتدایی استفاده از رقصهای پانتومیم به همراه موسیقی ضربی ضروری است و صدای آوازی نیز گاه ضرورت می‌یابد. گفتار و دیالوگ در آیینها از ضرورت کمتری برخوردارند، اما صورتك و لباس از وسایل اصلی اجرای آیین به شمار

می‌آیند. بسیاری از قبایل معتقدند که با پوشیدن لباسی شبیه یك جانور می‌توان روح آن را تسخیر کرد. پس لباس و صورتك وسایلی هستند که روح یك چیز را می‌توان توسط آنها مهار و مقهور خود ساخت، یا با او مشورت کرد، یا از او دلجویی به عمل آورد. صورتك و لباس همچنین برای آیینی که در آن حیوانی کشته می‌شود یا از او یاری طلب می‌شود به کار می‌روند.

آرایش ــــ توسط رنگ،خاکستر، یا جوهر ــــ که سطح بدن را می‌پوشاند، به عنوان مکمل صورتك و لباس به کار می‌رود. «بازیگران» باید بسیار ماهر و با انضباط باشند، زیرا در آیینها هیچ نوع قصور و انحرافی مجاز نیست. هنگامی که آیینی تثبیت و تصویب شد، یکی از پیشکسوتان، سالمندان، و یا روحانیان تمرین سختی را برای اداره‌ی حسن اجرای آیین به کار می‌گیرد که کاملاً با کارگردانی تئاتر قابل مقایسه است. «مکان اجرا»، و اگر تماشاگری وجود داشته باشد، «تالار نمایش» نیز از





تصویر ۴۰۱. (■) مجسمه‌ی چوبی‌ی یك شمپانزه از کنگو. در افسانه‌ها آمده است که شمپانزه بجای خریدن آتش آن را دزدید، از اینرو مجبور شد به جنگل پناه ببرد.

ضروریات به شمار می‌روند. تنظیم فضای اجرای آیین بسیار متنوع است. گاه مکانی دایره مانند برگزیده می‌شود که توسط تماشاگران احاطه می‌گردد، وگاه، چنانکه در مراسم مردم استرالیا معمول است، صحنه‌ای در نظر گرفته می‌شود که پس‌زمینه‌ی آن را با گونی رنگ شده یا با قابی از پارچه می‌پوشانند و تماشاگران در سه جانب صحنه می‌نشینند، یامی‌ایستند؛ وگاه فضایی باز به عنوان پس‌زمینه مورد استفاده قرار می‌گیرد، مثل کنار دریا. چنانکه ملاحظه می‌شود عوامل اصلی در آیین همان است که در تئاتر هم مورد استفاده است.

بنابر آنچه آمد، آیا هیچ تفاوت قابل ملاحظه‌ای بین مراسم آیینی و تئاتر وجود ندارد؟ برخی محققان هنوز خط فاصل روشنی بین این دو می‌کشند، در حالی که بعضی معتقدند تفاوتها آن قدر ناچیز است که اکثر آیینها را باید جزئی از تاریخ تئاتر به شمار آورد. البته این اختلاف نظرها را نمی‌توان حل کرد، اما شاید بتوان با توجه به بعضی فرضیه‌های بنیادی زمینه‌ی اختلاف را کاهش داد. نخست اینکه، ذهن انسان نمی‌تواند آشوب را تحمل کند؛ بنابراین، جستجوی نظم و پرسش علت چیزها امری است ابدی. (جهان چگونه به وجود آمد؛ چرا پدیده‌های طبیعی رخ می‌دهند یا تکرار می‌شوند؛ عمل و عکس العمل انسانها ناشی از چیست.) از درون این پرسشها، در هر عصری انسان مفاهیمی را در مورد رابطه‌ی خود با خدایان، با جهان، با جامعه و با خویشتن تنظیم و قاعده‌بندی می‌کند. دوم اینکه، انسان مذهب، علم، نهادهای سیاسی و اجتماعی، و هنرِ خود را ازطریق این مفاهیم شکل می‌دهد.سوم اینکه، تئاتر در هر عصری اعتقادات رایج همان عصر را درباره‌ی انسان و جایگاه او در جهان و جامعه منعکس می‌کند. لذا، چون نقطه



تصویر ۵۰۱. (■) پاپوهای بومی به وسیله‌ی لوله‌هایی بر مجسمه‌ی اجداد خود می‌دمند تا از این طریق روح آنها را زنده نگه دارند.

نظرهای انسان از علیت وجایگاه خاص او در طرح کلی چیزها در تغییر است، تئاتر نیز تغییر می‌کند،زیرا وظیفه‌ی تئاتر این است که اندیشه‌ی غالب در عصر خود را درباره‌ی حقیقت و واقعیت منعکس کند.

اگر این فرضیه‌ها را بپذیریم، چنین می‌نماید که در آغاز، فعالیتهای «تئاتری» از طریق آیینها به وجود آمدند، زیرا در آن هنگام آیینها اولین وسایلی بودند تا مردم به توسط آنهانقطه‌نظرهای خویش را درباره‌ی خود و جهان قاعده بندی کنند. از آنجا که انسان ابتدایی تمایل به این عقیده داشت که تنها عامل تضمین‌کننده‌ی خوشبختی در اختیار داشتن نیروهای فوق طبیعی است، منطقی است که قاعده‌بندیهای او بیشتر روحانی باشند تا دنیوی. بعدها هنگامی که اعتماد به نفس انسان نسبت به نیروهای خود افزایش می‌یابد، عناصر دنیوی به تئاتر و درام او راه می‌یابند، و با پیدایش حوزه‌های تخصصی‌ی فعالیت انسانی، آن چیزی را که ما امروز می‌شناسیم، تئاتر، پدید می‌آید. در این مرحله است که تئاتر خود را از آیین، که همچنان مقاصد مذهبی را دنبال می‌کرد، جدا می‌سازد. پس می‌توان گفت تاریخ تئاتر عبارت ازتغییراتی است که عقاید انسان در طول زمان درباره‌ی خود و جهان پیدا کرده است. گاهی تئاتر و آیین درهم ادغام شده‌اند، اما در جوامع پیشرفته هر یك کارکرد معین خود را دارند. اگرچه باید گفت که مرز بین این دو، همیشه به دقت روشن نیست.

نظریه‌های دیگر درباره‌ی خاستگاه تئاتر

با آنکه منشأ آیینی امروز پذیرفته‌ترین نظریه درباره‌ی خاستگاه تئاتر است،اماهرگز تنها نظریه‌ی مورد قبول عام محسوب نمی‌شود. هستند محققانی که معتقدند سرچشمه‌ی تئاتر داستانسرایی است؛ آنها اظهار می‌دارند که گوش کردن و رابطه برقرار کردن با قصه‌ها عمده‌ترین خصیصه‌ی انسان است. همچنین آنها الگویی را پیشنهاد می‌کنند که در آن الگو تئاتر از افسانه‌سرایی نشأت می‌گیرد. افسانه‌ها ابتدا درباره‌ی شکار، جنگ، یا فتوحات دیگرند و به تدریج آب و تاب بیشتری می‌یابند؛ مثلاً گوینده به تدریج شروع به بازی می‌کند، دیالوگ به

کار می‌برد، و سپس شخصیتهای مختلف قصه توسط افراد مختلف تجسم می‌یابند. براساس این نظریه، درام و تئاتر باید از غریزه‌ی قصه گویی‌ی انسان سرچشمه گرفته باشند. نظریه‌ی دیگری که به آن نزدیك است معتقد است تئاتر ازرقص و حرکات ضربی و ژیمناستیك، یا تقلید حرکات و صدای حیوانات آغاز کرده و به تدریج گسترش یافته است. در هر یك از این نظریه‌ها، به ذوق هنری و استعداد اجراکنندگان ارزش زیادی داده می‌شود. این حرکات بعدها صیقل یافته، تزیین شده، و به پایه‌ی اجرای تئاتری‌ی حساب شده‌ای رسیده‌اند. هر دوی این نظریه‌ها تئاتر را کاملاً جدا از آیین و به صورتی مستقل قلمداد می‌کنند.

علاوه بر شناخت اصل و نسب احتمالی تئاتر، محققان همچنین درباره‌ی انگیزه‌هایی که انسان را در پروراندن تئاتر راهبر بوده است نظریه داده‌اند. چرا تئاتر به رغم آنکه دیگر کاربرد آیینی را از دست داد به توسعه‌ی خود ادامه داد؟ اکثر پاسخها به ذهن انسان و به نیاز انسان برمی‌گردند.

در سده‌ی چهارم قبل از میلاد، ارسطو گفت انسان به حسب طبیعت خود جانوری مقلد است، و از تقلید کردن از اشخاص، چیزها، و حرکات دیگران، و نیز از تماشای تقلید لذت می‌برد. در سده‌ی بیستم عده‌ای از روانشناسان اظهار کردند انسان دارای استعداد خیالپردازی است، و از این طریق می‌کوشد واقعیت بیرونی را مناسب حال خود، و نه چنانکه در زندگی روزمره با آن برخورد می‌کند، بازسازی کند. از اینرو قصه (که درام هم یکی از شکلهای آن است) به انسان امکان می‌دهد تا اضطرابها و ترسهای خود را عینیت ببخشد تا بتواند با آنها برخورد کند، یا امیدها و رؤیاهایش تحقق یابند. در این صورت تئاتر وسیله‌ای می‌شود که انسان توسط آن جهان خود را تعریف می‌کند، یا از طریق آن از واقعیتهای تلخ می‌گریزد.

اما نه غریزه‌ی مقلد انسان، و نه میل وافر او برای خیالپردازی، ما را به تئاتر راهبر نخواهند شد. پس توضیح بیشتری لازم است. شاید بتوان گفت یکی از شرایط ضروری برای پیدایش تئاتر فراهم آمدنِ فرا یافت نسبتاً پیچیده‌ای از جهان است که در آن امکان داشتن نظرگاهی عینی و بیطرفانه از مسائل انسانی وجود داشته باشد. مثلاً یکی از علائم این فرایافت، ظهور یا بروز یك برخورد کمدی با مسائل است، زیرا برای آنکه در راه خیر و سعادت مردم از معیارهای جدی صرف نظر کرده ومعیارهای مضحك را برگزینیم، نیاز به بینشی عینی و بیطرفانه داریم. علامت دیگر، گسترش حس زیبایی‌شناسی است. مثلاً هنگامی که فرایافتهای انسان از جهان خود تغییر می‌کند، اغلب از اجرای آیین و توسل به اسطوره‌ها برای رسیدن به خوشبختی صرفنظر می‌کند. در این حال طبعاً تا مدتی آیین را تنها به عنوان بخشی از برنامه‌های سنتی و آموزشی خود حفظ می‌کند. سرانجام به این نتیجه می‌رسد که این داستانها را تنها به خاطر کیفیتهای زیبایی‌شناسی ارزیابی کند، و نه به خاطر ارزش مذهبی یا اجتماعی آنها. دو شرط دیگر نیز که مربوط به حس زیبایی‌شناسی است دارای اهمیتند: پیدا شدن اشخاصی که می‌توانند عناصر تئاتری را به تجربه‌هایی متعالی (و فراتر) بدل کنند؛ و جامعه‌ای که قادر باشد ارزش تئاتر را به عنوان فعالیتی مستقل و ویژه بپذیرد.

مفهوم دیگری که کمك می‌کند تاریخ تئاتر را در دورنمایی واقعی ببینیم نظریه‌ی جوامع ایستا و پویاست.

در هر جامعه نیروهایی درکارند که نمی‌خواهند شرایط موجود تغییر کند، در حالی که در همان جامعه عده‌ای به دنبال تغییرند. معمولاً در جامعه‌ای مشخص یا طی دوره‌ای خاص، یکی از این گرایشها مسلط است. همچنین ممکن است جامعه‌ای در یك مقطع زمانی پویا باشد و بعد ایستا گردد. جوامعی را ابتدایی می‌نامند که در مراحل اولیه‌ی رشد خود ایستا شده‌اند. بعضی از جوامع پیشرفته نیز همچون مصر باستان، یا ژاپن در سده‌های هفدهم وهجدهم، تا حدودی ایستا شده بودند، و همه‌ی نیروی خود را در راه حفظ راه و رسم موجود خود به کار می‌بستند و با نیروهایی که در پی تغییر بودند مبارزه می‌کردند. باز جوامعی وجود دارند که به پیشرفت می‌اندیشند و ایستایی را همچون پیش درآمدی بر مرگ و نیستی می‌سمارند.

جوزف کمبل با تحلیلی که از تفاوتهای شرق و غرب می‌دهد، شرایط متضاد آنها را تا حدودی روشن می‌سازد. در اساطیر غرب مسأله‌ی اصلی رابطه‌ی بین دو سنخ از وجود است — خدایان و انسانها — و کیفیت

تصویر ۱-۶. رقصگران با [illegible] در [illegible] می‌کند. امّا تعداد رقصگران اینجا به دو نفر تقلیل [illegible] ۱۹۰۰





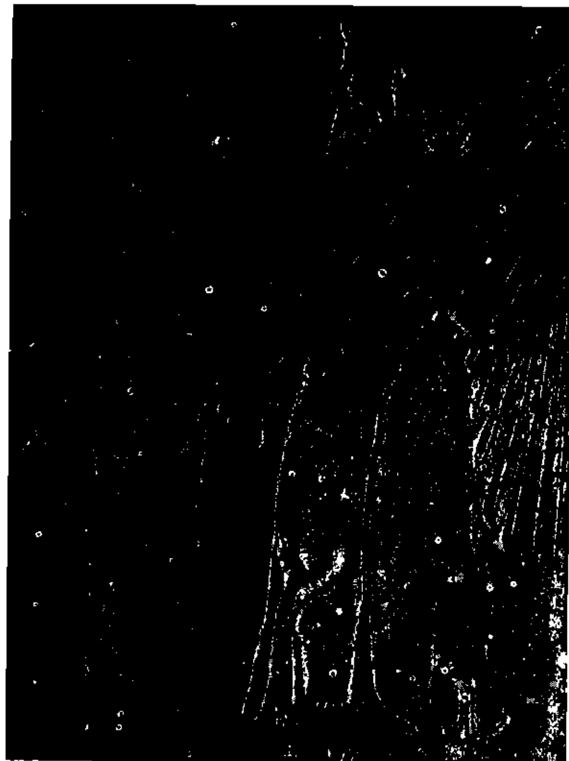
تصویر ۷.۱. رب‌النوع شاخدار (یا مردی در لباس حیوان). نقاشی از یك غار ماقبل تاریخی در ناحیه‌ی رودخانه‌ی ولپ، فرانسه.

متمایز تفکر غربی را می‌توان تا حدی در کشمکش بین دو نقش زمینی و آسمانی دانست. این نقشها همیشگی نیستند و از دورانی به دوران دیگر و از جامعه‌ای به جامعه‌ی دیگر به شدت در حال تغییرند. گاهی تأکید اصلی روی قدرت برتر خداست، و انسان در موقعیتی کاملا وابسته به این نیرو قرار می‌گیرد (این امر در حقیقت نگرشی مذهبی است)؛ و زمانی تأکید اصلی روی انسان و توانایی او به عنوان موجودی عقلانی است، که خود قادر است مسائل خود را حل کند (نگرشی انسان گرایانه[9]). انسانهای ابتدایی، در خاور نزدیك و مصر باستان، و انسانهای قرون وسطایی، به بینش مذهبی گرایش داشتند، و جهان را همچون مکانی تحت سیطره‌ی آسمان و تجلیگاه چیزی ابدی و لایتغیر می‌شناختند.

یونانیها بودند که با توسعه دادن نقش انسان باری سنگین بر دوش تفکر غربی نهادند. در این تفکر انسان (گاهی نماینده‌ی خدا، و اغلب کاملاً مستقل) سهمی اساسی در عمل و اداره‌امور جهان برعهده می‌گیرد. بعد از رنسانس، نگرش انسانگرایانه پیروان روزافزونی یافت و تصور دخالتِ جهان ملکوتی در امور زمینی به شدت رو به کاهش نهاد. لذا، در تفکر غربی جهان در درجه‌ی اول از زاویه‌ی دید انسان نگریسته می‌شود ــ که خود پهنه‌ای است پر از تضاد، تغییر، و تحول ــ و موجود انسانی تنها نماینده‌ی خوب (از جهت، عقلانی بودن) و بد (از جهت خودخواهی) این جهان است.

از طرف دیگر، تفکر غالب در اندیشه‌ی شرقی تمایز بارزی بین انسان و خدا قایل نیست.[10] در اساطیر شرقی انسان می‌کوشد از محدودیتهای موقتی‌ی این جهانی فراتر رفته، با راز هستی یگانه گردد، که در آن همه‌ی تمایزها ــ از جمله تمایز بین انسان و روح ــ ناپدید می‌گردند. اگرچه در این جهان همه چیز توفانی و در حال تغییر است، اما در پس این گدازش و ریزش، نظمی چنان کامل حکمفرماست که در مقابل هر نوع تعریفی مقاومت می‌کند. نگرش شرقی مفهومی از نظم جهان را القا می‌کند که در آن همه‌ی وظایف، نقشها، و امکانات تثبیت شده‌اند؛ این نگرش واقعیت را همچون زنجیری از تغییرات مداوم روابط نمی‌پذیرد (چنانکه غرب می‌پذیرد) بلکه واقعیت را همچون وجودی ثابت می‌شناسد. لذا نمی‌پذیرد که انسان می‌تواند بر این هستی تأثیر بگذارد؛ او تنها قادر است با آن یکی شود. در نتیجه برای ذهن شرقی تغییر و تحول یك توهم است، حال آنکه برای ذهن غربی تغییر و تحول جوهر حقیقت و واقعیت است.[11]

شاید با این مقدمه بتوان توضیح داد که چرا سنت تئاتری آسیا و افریقا بیشتر گرایش به سنت، سکون، و تعادل دارد، در حالی که تئاتر اروپا معتقد به تحول و تغییر است. بخش عمده‌ی این کتاب راه «متحول» سنت اروپایی را دنبال خواهد کرد، هر چند قبل از پرداختن به آن تاریخ، لازم است به اختصار نگاهی به رشد و توقف تئاتر مصر و خاور نزدیك بیندازیم؛ جایی که گفته می‌شود سرآغاز تمدن بشر بوده است.

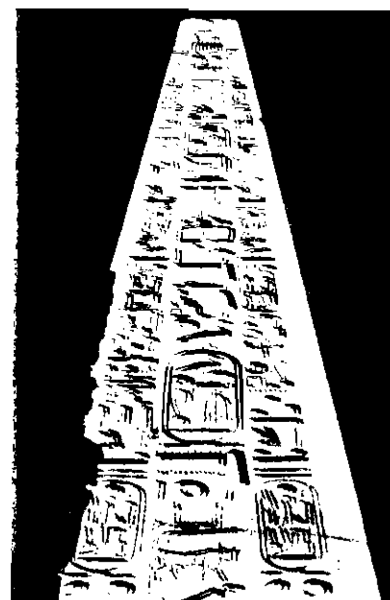


تصویر ۸.۱. نقش برجسته‌ای از قصر آشور نصیر پال دوم، شاه آشور (سده‌ی نهم پ. م.). در حال گرده‌افشانی بر یك درخت مقدس. ظاهراً مربوط به آیین حاصلخیزی و چرخه‌ی زندگی است.



تصویر ۱.۹. (●) مجسمه‌ی تونموسیس، مقتدرترین فرعون مصر. در این مجسمه که معرف کمال هنر کلاسیك مصری است، سکون و تعادل عمیق، همراه با تحرك درونی‌ی حیرت‌آوری وجود دارد. موزه‌ی قاهره، مصر.

تصویر ۱.۱۰. (●) میل نشانده (اوبلیسك) مصری با خطوط هیروگلیف، مربوط به تونموسیس اول. مصر.



آیین در مصر باستان و خاور نزدیك

مطالعات اخیر از نقاشیهای به دست آمده از عصر یخبندان حاکی از آن است که انسان از ۳۰،۰۰۰ سال پیش مراسم آیینی اجرا می‌کرده است. و از هزاره‌های بعد از این تاریخ، یعنی ۲۰،۰۰۰ سال پیش، در یکی از غارهای فرانسه و اسپانیا یك نقاشی به دست آمده که نشان‌دهنده‌ی مراسمی است مربوط به شکار. اما نظر ما درباره‌ی این نقاشیهای اولیه هنوز محقق نیست، زیرا اطلاعات کافی برای روشن شدن حقیقت در دسترس نداریم.

وقتی به دوره‌های نزدیکتر می‌رسیم و می‌بینیم انسان آغاز به گسترش مهارتها و عاداتی کرده است که راه به تمدن می‌برند، تصاویر برای ما گویاتر می‌گردند: تصاویری همچون اهلی کردن حیوانات (حدود ۹۰۰۰ سال پ.م.)؛ کشت گندم (حدود ۷۰۰۰ سال پ.م.)؛ اختراع سفالگری (حدود ۶۵۰۰ سال پ.م.)؛ و ترك زندگی کوچ‌نشینی، یعنی هنگامی که شکارچیان و تهیه‌کنندگان غذا در مکانی مستقر می‌شوند و به کشاورزی و دامداری خو می‌کنند. به نظر می‌رسد



تصویر ۱.۳۱ [illegible] ماسك و صورتك [illegible] (پوست درخت)، [illegible] برای رقص [illegible] به کار می‌رود. منطقه‌ی رودخانه آمازون در [illegible] موزه‌ی [illegible] طبیعی، نیویورك.

قدیمترین محل استقرار دائمی انسانها، حدود ۸۰۰۰ سال پیش از میلاد، در بین‌النهرین بوده است. شواهد نشان می‌دهند که اجرای آیین حاصلخیزی‌ی زمین در این دوران معمول بوده است.

از ۳۵۰۰ تا ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد در منطقه‌ی بین‌النهرین و مصر شهرهایی بنا شده بود،و در ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد حکومت مرکزی مؤثری در مصر برپا گردیده بود. تا ۲۵۰۰ سال پس از آن مصر و خاور نزدیك مراکز اصلی تمدن به شمار می‌رفتند. در این دوران بود که شکلهای نوشتاری اختراع شدند، و بناهای عظیم برپا گردیدند. با آنکه مصر و خاور نزدیك همزمان در کار برپا کردن تمدن بوده‌اند، ما در این بحث تنها نگاهی گذرا به مصر خواهیم افکند، زیرا مصر از خاور نزدیك یکپارچه‌تر و پابر جاتر بوده است، در حالی که در خاور نزدیك امپراتوریهای فراوانی (مثل سومر، بابل، حتیها، آشور، کلده، کنعان، و ایران) درخشیده و خاموش شده‌اند.

غالب اطلاعات ما درباره‌ی مصر باستان براساس خطوط هیروگلیف، تزیینات دیواری، و نقاشیهایی است که در اهرام عظیم مصر و یادر معابد خدایان مصری برجای مانده‌اند. بسیاری از این آثار به اساطیر مصری برمی‌گردند و مشخصه‌ی آنها موضوع تولد دوباره، بلوغ، مرگ، و رستاخیز است ـــ یعنی الگوی تغییر فصلها و الگوی زندگی‌ی دوباره. این الگو در داستانهایی از خدایان مجسم شده است که با یکدیگر می‌جنگند، کشته می‌شوند، و دوباره قیام می‌کنند. لذا اگرچه فرعون می‌میرد، اما فرعون دیگری جای او را می‌گیرد، درست بدان گونه که فصلی جای فصل دیگری را می‌گیرد. در نتیجه اساطیر، حاکمیت نظم و تداوم زندگی را بر آشوب و فساد در جهان و در کشور نمایان می‌سازند.

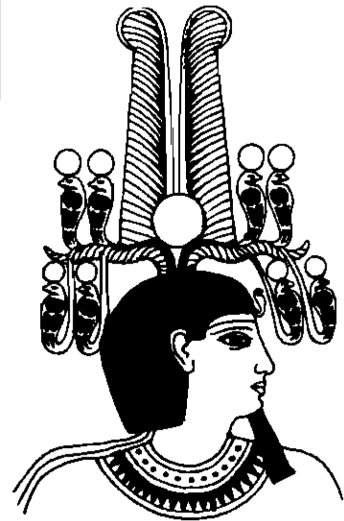
اساطیر مصری چندین آیین را پایه‌گذاری کردند. مشکل می‌توان تعیین کرد که این آیینها تا چه حد دراماتیك بوده‌اند، زیرا محققان درباره‌ی محتوای بسیاری از متونِ ارائه شده توافق ندارند. مثلاً هیروگلیفها به دست آمده بر دیوارهای بسیاری از اهرام مصر

تصویر ۱.۱۲.● جمعی در حال عزاداری. نقش برجسته‌ی مصری، ممفیس.









تصویر ۱.۱۳. (●) نوازنده‌ی جنگ که لباس ویژه‌ای در بر دارد. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.

تصویر ۱.۱۴. (●) سرپوش و آرایش سرِ ملکه‌ی مصری، که به شکل عقاب است. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.

تصویر ۱.۱۵. (●) سرپوش و آرایش سر رامسس دوم، به مناسبت پیروزی. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.



تصویر ۱.۱۶. (●) چهار نوازنده‌ی مصری، که هر کدام ساز جداگانه‌ای در دست دارند. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.

دادگاهی را نمایش می‌دهند که روح، قبل از آنکه به مکان شایسته‌ی خود برود، در آن دادگاه حضور می‌یابد. بیش از پنجاه متن به دست آمده که به «الواحِ اهرام» موسومند تاریخی بین ۲۸۰۰ تا ۲۴۰۰ پیش از میلاد دارند. بسیاری از نکات این متنها احتمالاً جزء سنتهای آن زمان بوده و ممکن است قدمتی هزاران ساله داشته باشند. بعضی از محققان معتقدند که این صحنه‌ها نمایشی هستند و توسط روحانیان بازسازی می‌شدند تا سعادت فرعون مرده را تضمین کنند و تداوم زندگی و قدرت فرعون را نشان دهند. نظرگاهی که این صحنه‌ها را نمایشی می‌شناسد معتقد است برخی از سطرهای این متنها دیالوگ و حرکت صحنه‌ای دارند، اما هیچ سند معتبری نمایشی بودن‌یا اجرا شدن این صحنه‌ها را تأیید نکرده است. محققان معتبر دیگری نیز هر نوع رابطه‌ای بین «الواحِ اهرام» و نمایشی بودن آنها را رد کرده‌اند و چنین استدلال می‌کنند که آثار دیگر، همچون اشعار حماسی و کتب مقدس، فراوانند که دیالوگ و حرکت صحنه‌ای دارند اما نمایشی نیستند.

متنهای دیگری نیز به دست آمده که مربوط به تاجگذاری فراعنه‌اند. یکی از چند پاره‌ای که از متن اصلی باقی مانده توسط چند محقق به عنوان اجرای یك سلسله صحنه‌های آیینی در مکانهای مختلف ترجمه شده و مبنی بر آن است که امپراتور جدیدی به صورتی نمادین تاج و تخت فرعون را تصاحب می‌کند. در این متن فرعون یادآور هوروس[۱۲] است که در اساطیر بر تخت پدرش اوزیریس[۱۳] می‌نشیند.

آیین دیگری که گاه درام مِمْفیس[۱۴] خوانده می‌شود، ظاهراً همه ساله در اول بهار اجرا می‌شده است. تاریخ این متن ۲۵۰۰ پیش از میلاد را نشان می‌دهد و



تصویر ۱.۱۷. (●) اوزیریس رب‌النوع [illegible] [illegible] موزه‌ی قاهره.

تصویر ۱.۱۸. ● [illegible] [illegible] به [illegible] برده می‌شود [illegible] موزه‌ی قاهره.

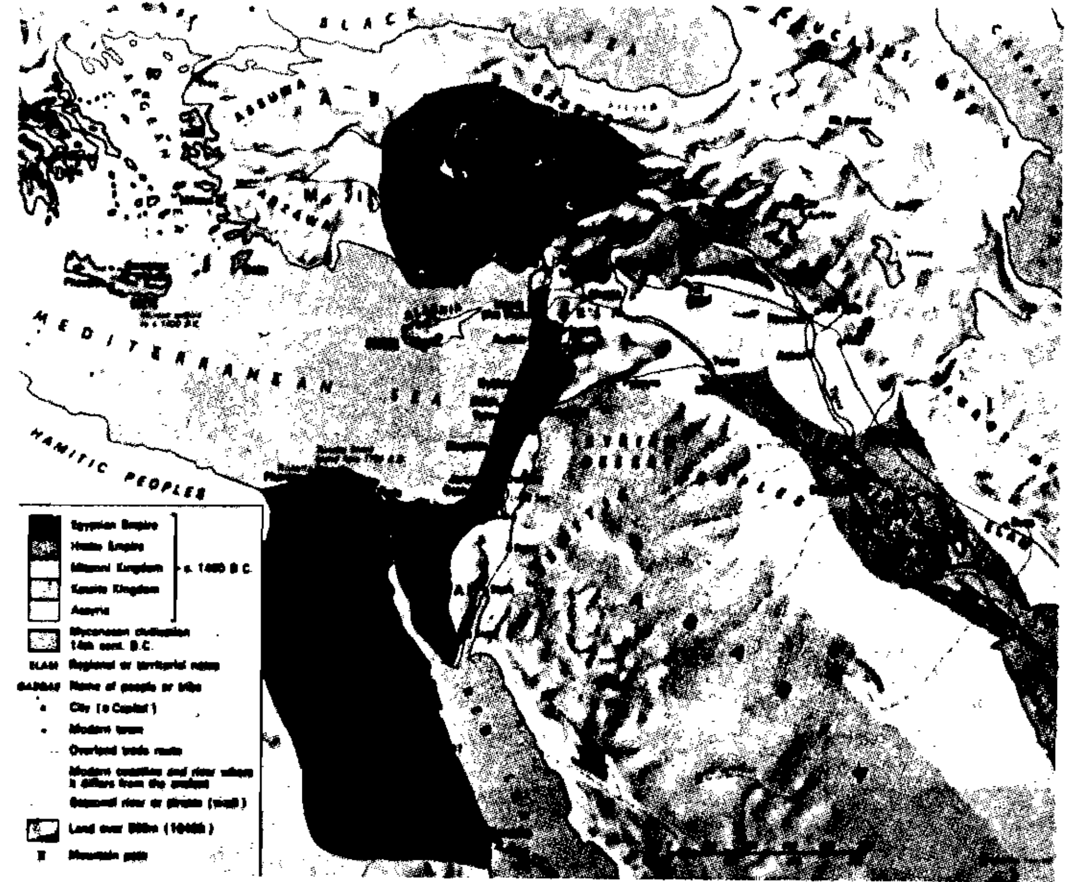


درباره‌ی مرگ و رستاخیز اوزیریس و تاجگذاری هوروس است. بعضی مورخان آن را چنین تفسیر کرده‌اند، که فرعون به طرز نمادینی نو شدن روح سال را نمایش می‌دهد.

اما مهمترین آیینهای مصری آیین مصائب آبیدوس[۱۵] نام دارد که درباره‌ی مرگ و رستاخیز رب‌النوع اوزیریس است. براساس اساطیر مصری اوزیریس پسرگِب[۱۶] (زمین) و نات[۱۷] (آسمان)، به جای پدرش به فرمانروایی رسید، و با خواهرش ایزیس[۱۸] ازدواج کرد. برادرش سِت[۱۹] بر اثر حسادت به قدرت اوزیریس او را کشت و اندامهای مختلف او را در نقاط مختلفی در مصر مدفون ساخت. اما ایزیس توانست اندامهای برادر را با یاری آنوبیس[۲۰]،که بعدها رب‌النوع مومیایی شد، از نقاط مختلف جمع آوری و اوزیریس را احیا کند. اما اوزیریس که دیگر توان ماندن در زمین را نداشت، پس از آنکه بدنش در آبیدوس دفن شد، برای اقامت به زیرزمین رفت و در آنجا قاضی ارواح گردید. بعد هوروس پسر اوزیریس با سِت جنگید و امپراتوری پدرش را از او بازستاند. این داستان معتبرترین داستان در اساطیر مصری محسوب می‌شود.

تصویر ۱.۱۹. (●) نقش برجسته‌ی آپ اوت. ارواح پیش از آنکه به مکان شایسته‌ی خود بروند در دادگاهی حضور می‌یابند.





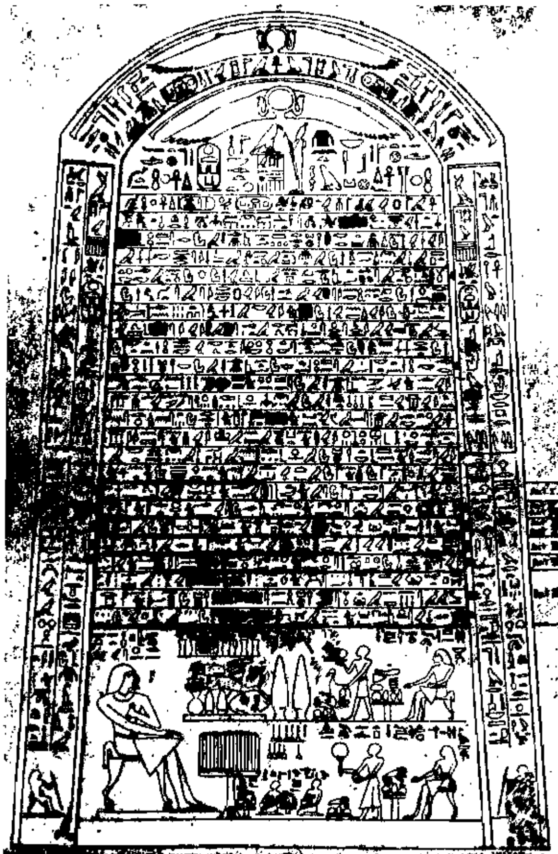
تصویر ۲۰.۱. نقشه‌ی امپراتوریهای خاورمیانه و شرق مدیترانه در ۱۴۰۰ پیش از میلاد.

آیین مربوط به اوزیریس (نمایش مصائب آبیدوس) همه ساله در آبیدوس، مقدس‌ترین مکان مصر، بین ۲۵۰۰ تا ۵۵۰ پیش از میلاد برگزار می‌شده است. به رغم وجود این داستان بلند، هیچ یك از قسمتهای اصلی متن به جا نمانده است. آنچه از این آیین می‌دانیم استنباطی است از شرحی که ایخرنوفرت[۲۱] یکی از شرکت‌کنندگان در یکی از این مراسم درسالهای ۱۸۸۷ و ۱۸۴۹ پیش از میلاد نوشته است. وی شرح می‌دهد که در این مراسم خود او چه می‌کرده است. اما به هر حال، مورخان در تفسیر شرح ایخرنوفرت توافق ندارند. بعضی معتقدند که حوادث اصلی زندگی اوزیریس با آب و تاب بیشتری اجرا می‌شده (شامل جنگها، راهپیماییها، و مراسم تدفین) و نقشهای اصلی را روحانیان برعهده داشتند، و از مردم به عنوان سیاهی لشکر استفاده می‌کردند. دیگر آنکه قسمتهای مختلف نمایش در محلهای متفاوتی اجرا می‌شد، و احتمالاً کل مراسم یا آیین هفته‌ها بلکه ماهها به طول می‌انجامید. براساس گفته‌ی این محققان، این آیین یکی از بزرگترین نمایشهای دراماتیك بوده که تاکنون اجرا شده است. برعکس آن گروه، مورخان دیگر منکر آنند که این آیین «نمایش مصائب» بوده است، و اصولاً این فرض را که زندگی و مرگ اوزیریس به نمایش در آمده باشد رد

می‌کنند. گروه اخیر این آیین را یادواره‌ی مرگ همه‌ی فرعونها تلقی می‌کنند، و معتقدند در این آیین نقش همه‌ی فرعونها به صورتی نمادین توسط یك فرعون اجرا شده است، و اصرار دارند که انگیزه‌ی اصلی اجرای این آیین مرگ اوزیریس نبوده، و این مراسم خاصیت ویژه‌ی مراسم تدفین شاهانه را دارا بوده است.

علاوه بر آیینهای مصری، آیینهای دیگری در خاور نزدیك ــ سومر، بابل، سرزمین حتیها، کنعان، و غیره ــ از ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد وجود داشته که نشان‌دهنده‌ی تنوع فراوان خدایان مورد پرستش در آن مناطق است. آیینهای خاور نزدیك عموماً مربوط به تغییر فصل و براساس الگوی تولد، رشد، بلوغ، مرگ، و تولد دوباره بنا شده‌اند. (ترجمه‌ها و مباحث مربوط به متنهای آیینهای مصر و خاور نزدیك را می‌توان در کتاب تئودور گاستر[۲۲] به نام تس‌پیس[۲۳] یافت.)

همان طور که شرح خلاصه‌ی ما نشان می‌دهد،



تصویر ۲۱.۱. سنگ ایخرنوفرت (به تاریخ ۱۸۶۸ پ.م.). نخستین مدرك درباره‌ی نمایش مصائب آبیدوس. در طرف راست، توسط محققان جدید، حوادث به پرده‌های متعدد تقسیم شده است.

مشکل بررسی دوران باستان این نیست که دریابیم در دوران باستان آیینهای زیادی برپا می‌شده‌اند، بلکه مشکل ما این است که بدانیم این آیینها چگونه اجرا می‌شده‌اند. از طرفی، دیدن مراسم مذهبی در عصر ما در باب حل این مشکل کمك مؤثری نمی‌کند. در مصر و خاور نزدیك معبد به عنوان اقامتگاه خصوصی خدا شناخته می‌شد، و تنها روحانیان، آن هم به دستور امپراتور، اجازه‌ی ورود به معبد را برای خدمت کردن به خدا داشتند. این روحانیان هر روز مجسمه‌ی خدا را که در معبد بود، لباس می‌پوشاندند، به او غذا می‌دادند، و با او چنان رفتاری مبذول می‌داشتند که تنها امپراتور شایسته‌ی آن می‌بود (و عقیده بر آن بود که امپراتور نماینده‌ی خدا درزمین است). در طول سال مردم عادی تنها در مراسم اصلی شرکت داده می‌شدند، و آن هم مراسم دست دومی بود که توسط فرمانروا و با یاری روحانیان اجرا می‌شد. در مواقع خاصی در سال مجسمه‌ی خدا از معبد بیرون آورده می‌شد و مراسم با حضور مردم در مسیرهای تعیین شده‌ای که مخصوص راهپیمایی بود برپا می‌گردید. لذا مردم عادی تنها گاهی، آن هم یك نظر، حق داشتند فرمانروای زمینی و آسمانی خود راببینند. چنین به نظر می‌رسد که آیینها، چه آنها که در معبد و چه آنهایی که در بیرون اجرا می‌شدند، بسیار با شکوه و جلال و دقیق انجام می‌گرفتند، زیرا تصور بر آن بود که چیزی عظیم‌تر و با شکوه‌تر از این مراسم وجود ندارد، حتی خود امپراتور.

عده‌ای برآنند که تئاتر یونان تحت تأثیر آیینهای مصر وخاور نزدیك بوده است. مهمترین مدرکی که برای اثبات این مدعا وجود دارد، نوشته‌های هرودوت مورخ یونانی است (۴۸۴ـ۴۲۵ پ.م.). وی پس از دیداری که در سال ۴۵۰ از مصر به عمل آورد، به دو مراسم اشاره می‌کند و می‌نویسد، مراسم دیونوسوس(۲۴)، خدایی که مراسم بزرگداشت آن در یونان اجرا می‌شود، روایت دیگری از مراسم اوزیریس است. اگرچه هرودوت به نکات مشابه جالبی اشاره می‌کند، اما تاکنون هیچ ارتباط مستقیمی بین سنت تئاتری یونان و مصر پیدا نشده است. حتی اگر بتوان تأثیر مستقیمی را پیدا کرد، همچنان تمایز آشکاری بین تئاتر یونان و مصر وجود دارد. مصریها تمدن پیشرفته‌ای را حدود سه هزار سال حفظ کردند (زمانی که طولانی‌تر از فاصله‌ی ما با آغاز تئاتر یونان است) اما هیچگاه از آیین فراتر نرفتند و تئاتری به وجودنیاوردند. جامعه‌ی مصر باستان جامعه‌ی کم و بیش ایستایی بود که در مقابل هر نوع تغییری که آیین آنها را به تئاتری مستقل هدایت کند مقاومت می‌کرد. یونانیها، از طرف دیگر، چندان پیش رفتند که تئاتر را به عنوان نهادی مستقل تأسیس کردند. لذا خاستگاه تئاتر و درام اروپایی‌ی امروز را باید در یونان جستجو کرد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

مشکلی را که مورخان معاصر در مورد متون مصری با آن روبر هستند می‌توان در این ترجمه از شرح ایخرنوفرت مشاهده کرد که گزارش شرکت خود را در مراسم آبیدوس نوشته است:

من جشن آپ‌واوت(۲۵) را، هنگامی که برای باز پس گرفتن عظمت پدر می‌کوشید تجلیل کردم. من با خصم قایق مقدس مقابله کردم. من دشمنان اوزیریس را سرنگون ساختم. من در جشن بزرگ که در ستایش خداوند بود حضور یافتم. من قایق تات(۲۶) مقدس را بر دریا راندم(۲۷) ـــ من «کشتی‌ی شناور در انوار حقیقت» را با یك عبادتگاه در آن به راه انداختم، که متعلق به سرورمان آبیدوس بود، و هنگامی که او به ـــ پکر(۲۸) می‌رفت لباس و نشانهای سلطنتی متعلق به او را به بر کردم؛ من طریق خداوندگار را تا آرامگاهش در مقابل پکر رهبری کردم؛ من بر ونوفر(۲۹) «در آن روز جدال بزرگ» پیروز گردیدم؛ من همه‌ی دشمنان را در دشت نِدیت(۳۰) از دم تیغ گذراندم. من او را به قایق «عظیم» رساندم، و او از زیباییش خسته شد؛ من دل کوهسار شرقی را شاد نمودم؛ من ـــ کردم شادی را در کوهسار غربی. وقتی آنان زیبایی قایق مقدس را هنگام لنگر انداختن درآبیدوس دیدند، اوزیریس، اول شخص غرب، سرورمان را به محل آن آوردند. من خدا را تا خانه‌اش دنبال کردم، تا محضرش را ـــ، وقتی که در جایش نشست. من پیوند مهمانانش را، در حضور درباریان، سست گردانیدم.

ترجمه از جیمز هنری بریستد(۳۱)، متون مصر باستان، جلد اول، انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۰۶، ص ۳۰ (۳۲).

راجر شاتوك(۳۳) با مطالعات تاریخی برخورد متفاوتی دارد. وی پس از دیدار از مصر می‌گوید که ویرانه‌ها را نمی‌فهمد و در حیرت است که حتی پس از سالها مطالعه‌ی متنهای مصری به نظرش «آنها بسیار نچسب وتهی از افکار عمیق‌اند و چیزی جزمشتی آیین مذهبی‌ی سطحی، بدون هیچ توصیف قابل قبولی از عمل واحساسات انسانی نیستند.» از طرف دیگر آلکساندر واریل(۳۴) که مصرشناس است، برای او توضیح می‌دهد که به نظر وی مصریان دانش خود را به طریقی کاملاً نمادین شرح می‌دهند. در یك بنا، حتی کتیبه‌ها نیز جزئی از معماری محسوب می‌شوند؛ لذا هنگام ترجمه‌ای انتزاعی از متن یك کتیبه، معنای آن از بین می‌رود. واریل چنین ادامه می‌دهد:

هیچکس در زمان ما همه‌ی پیام را درنیافته است. متنی خوانده می‌شود و آنچه از آن دریافت

می‌گردد، توصیفات خشك و بی‌روح و صورتی از اعمال برجسته‌ی شاهان است... ترجمه‌ی لغت به لغت ادبی هر قدر هم که سلیس باشد فایده‌ای نمی‌رساند. زیرا مصریان تا آنجا که ما می‌دانیم صاحب ادبیات نبوده‌اند... اینها [بناها و معابد] آثار ادبی مصر باستانند... چگونه می‌توان معبدی را شرح و تفسیر کرد جز آنکه میان آن بایستیم، یا در آن قدم بزنیم و... درباره‌اش حرف بزنیم؟ راه دیگری هم هست... فیلم. یا شاید صدها فیلم. در فیلم می‌توان نمای کلی یك بنا، نقشه‌ی آن، یك سلسله نماهای پشت سرهم از جزئیات ساختمان و کتیبه‌ها... و غروب خورشید، و پرتو نور ماه را بر آن نشان داد، آن هم در فصل خاصی از سال.

و شاتوك نیز به این نتیجه می‌رسد:

چه فاصله‌ی عظیمی میان ما و مصر باستان وجود دارد. اساس تفکر آنان درمذهب، سیاست، فلسفه، و اخلاق چندان از ما دور است که... اولین وظیفه‌ی مترجم آن است که ابتدا زبان مناسبی بیابد... تنها زبانی که می‌توان تا حدودی بدان اعتماد کرد که قادر باشد معماری سنگی مزینی از سه هزار سال پیش و محتوای یك ارتباط لاهوتی را بیان کند، یکی از پیچیده‌ترین و حساسترین وسایل هنری ما یعنی سینماست... که کارگردان فیلم تازه، خود بدل به مفسر و مترجمی می‌گردد که حیطه‌های خاصی از بیان سینمایی را عرضه می‌دارد، حیطه‌ای که هنوز به تمامی کشف نشده است.

راجر شاتوك. «افق ساختگی: مترجم همچون دریانورد» مصالح و مفهوم ترجمه. یك سمپوزیوم. ویرایش ویلیام اروسمیت(۳۵) و راجر شاتوك. (آستین: چاپ دانشگاه تگزاس، ۱۹۶۱). ص ۱۴۲ ـ ۱۴۵.

زیرنویسهای فصل اول

۱. Sir James Frazer
۲. Bronislaw Malinowski
۳. functionalism
۴. structuralism
۵. Clude Leve Strauss
۶. initiation
۷. توتم عنوان جانور یا انواع دیگر طبیعی است که قبیله خود را با آن در ارتباط نزدیك ببیند، و ارتباط سازمان یافته‌ای با وجوهی از سازمان اجتماعی یك قبیله داشته باشد. م.
۸. Joseph Campbell
۹. humanism
۱۰. در اینجا منظور از شرق، شاید هند، چین، و ژاپن باشد. م.
۱۱. مؤلف محترم مقوله‌ای پیچیده و وسیع را در چند سطر خلاصه می‌کند، و این ممکن نیست. از طرفی برای توجیه صورت‌بندی خود از علل پیشرفت، یا اصلاً وجود تئاتر در غرب راه دیگری ندارد. مقولاتی چون مکان، زمان، و علیت، و به تبع آن تغییرات و تحولات در شرق قوانین خاص خود را دارد. م.
۱۲. Horus
۱۳. Osiris
۱۵. Abydos
۱۶. Geb
۱۷. Nut
۱۸. Isis
۱۹. Set
۲۰. Anubis
۲۱. Ikhernofret
۲۲. Theodor Gaster
۲۳. Thespis
۲۴. Dionysus
۲۵. Upwawet
۲۶. thath
۲۷. خطهای فاصله مربوط به قطعاتی است که در اصل از متون باستانی فهمیده نشده‌اند. م.
۲۸. Peker
۲۹. Wannofer
۳۰. Nedyt
۳۱. James Henry Breasted
۳۲. این متن از روی الواح هیروگلیف به انگلیسی و سپس به فارسی برگردانده شده است. از آنجا که ترجمه‌ی حاضر منظور نویسنده را می‌رساند، در ترجمه‌ی آن دقت علمی به کار نرفته است. م.
۳۳. Roger Shattuck
۳۴. Alexandre Varille
۳۵. William Arrowsmith



۲
تئاتر و درام در یونان باستان

هنگامی که تمدنهای خاور نزدیك و مصر شکوفا می‌شدند، دیگران، در همسایگی آنان، تازه قدم در راه تحول می‌نهادند. مهمترین این تمدنهای نوپا، از نظر بررسی‌ما، تمدن اژه‌ای[۱] است که پیشاهنگ تمدن یونانی بود. فرهنگ مینوسی[۲] که از سال ۲۵۰۰ تا ۱۴۰۰ پیش از میلاد در جزیره‌ی کرت[۳] شکفته بود، در اثر زمین لرزه یا آتش سوزی فاجعه‌آمیزی ویران شد، و اطلاع کمی از چگونگی آن در دست است. پس از آن، توجه به سوی سرزمین اصلی یونان میسنا[۴] جلب شد و در آنجا یك فرهنگ هلادی[۵]، تا حدودی متأثر از کرت، از سال ۱۶۰۰ تا ۱۱۰۰ پیش از میلاد برپا گردید. مرکز بزرگ دیگر این توجه تروا[۶] بود، شهری در آسیای صغیر، نزدیك دروازه‌ی هلسپونت[۷]، که دارای تمدنی پیشرفته بود و بعدها حدود ۱۱۸۴_۱۱۷۴ پیش از میلاد در جنگ تروا ویران شد. مدت کوتاهی پس از آن، تمدن میسنی توسط مهاجمان شمالی نابود شد، و «عصر تاریك» از ۱۱۰۰ تا ۸۰۰ پیش از میلاد آغاز گردید. این تمدن باستانی‌ی اژه‌ای تأثیر مستقیم زیادی در تحول تئاتر نداشت، اما تأثیر غیرمستقیم آن فوق العاده زیاد بود، زیرا خدایان، قهرمانان، و تاریخ همین مردم بود که مواد اولیه‌ی ایلیاد[۸] و اودیسه[۹]‌ی هومر[۱۰] (سده‌ی هشتم پ.م.)، و اکثر درامهای یونانی را فراهم آورد. از اینرو این تمدنها،

به جهات مختلف، زیر بنای ادبیات غرب به شمار می‌آیند.

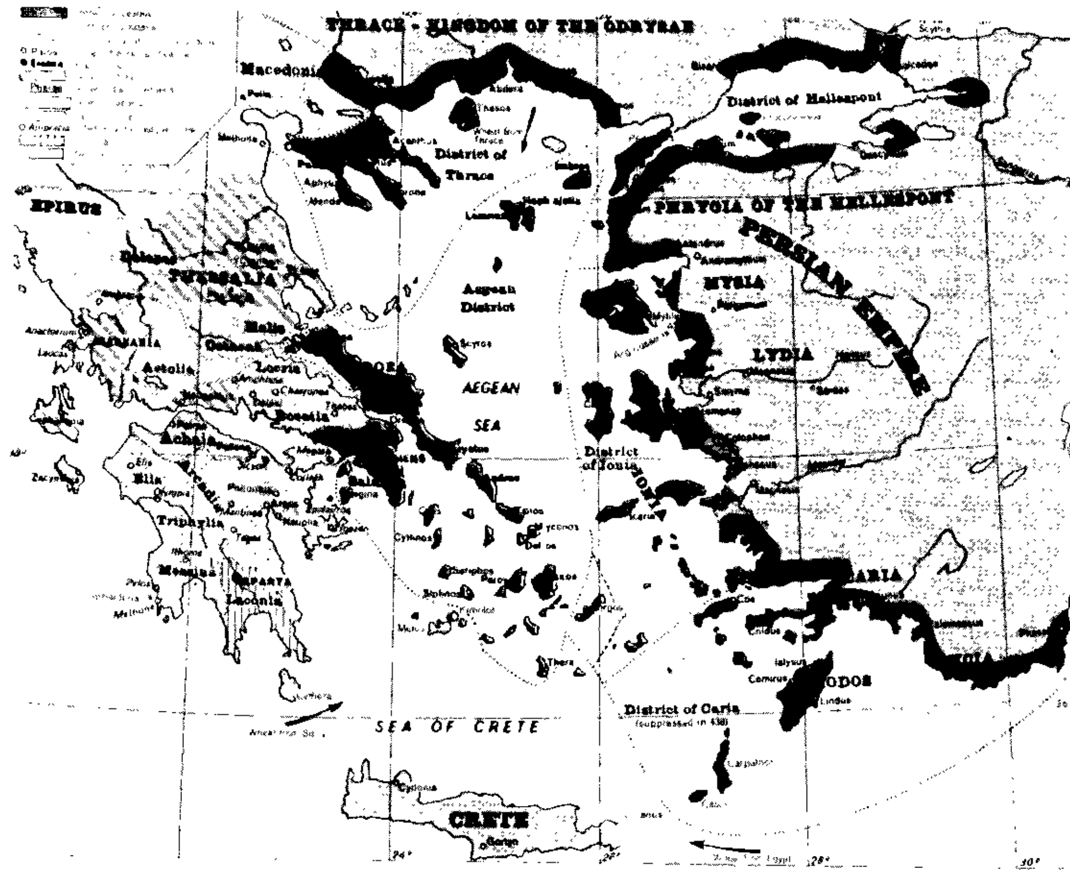
تمدن یونان که اولین دوران بزرگ تئاتر را عرضه کرد، به تدریج از سده‌ی هشتم تا ششم پیش از میلاد شکل گرفت. واحدهای بزرگ سیاسی‌ی این تمدن پولیس(۱۱) (یا ایالت ـ شهر، ترکیبی از شهر و حومه‌ی آن) نامیده می‌شدند. مهمترین این ایالت ـ شهرها آتیکا(۱۲) (آتن)، اسپارت(۱۳)، کورنت(۱۴)، تِبِ(۱۵)، مگار(۱۶)، و آرگوس(۱۷) بودند. البته شهرهای دیگری نیز در حوالی آسیای صغیر و جزایر اژه مستقر بودند که پولیس نامیده می‌شدند. بعلاوه، پس از ۷۵۰ پیش از میلاد، مراکز دست نشانده‌ی فراوانی در مسیر دریای سیاه در آسیا، تا سواحل آفریقا، اسپانیا، و فرانسه به وجود آمده بودند که مهمترین این شهرها در سیسیل و جنوب ایتالیا قرار داشتند؛ که همه‌ی آنها با یونانیان احساس خویشاوندی می‌کردند، و اقوام غیریونانی را بربر خطاب می‌کردند و تفاوت میان خود و یونانیان را تنها در زبان می‌دانستند. اولین تقسیم‌بندی بین دوری(۱۸)ها (که اسپارت و کورنت شهرهای اصلی آن بودند)، و ایونی(۱۹)ها (که آتسن و آسیای صغیر نماینده‌ی آنان بود) صورت گرفت. اکثر این ایالتها به دریا (به عنوان راه اصلی تجارت) وابسته بودند، زیرا ثروت، قدرت، و سعادت آنان منوط به حاکمیت بر دریاها بود. لذا رقابت بر سر حاکمیت بر دریاها انگیزه‌ای بود تا با یکدیگر پیمان ببندند، یا با یکدیگر و یا با کشورهای غیریونانی بجنگند.

در آغاز، ایالت ـ شهرها توسط شاهان اداره می‌شدند، اما پس از ۸۰۰ پیش از میلاد نجیب زادگان قدرت و اختیارات زیادی کسب کردند. نجیب‌زادگانی که جاه‌طلبی بیشتری داشتند بزودی دریافتند با جذب تجار و دهقانان توانگر، از طریق دادن حقوق ویژه، می‌توانند حمایت آنان را جلب کنند. لذا، عده‌ای «حاکم ستمگر» از این معامله سر برآوردند واداره‌ی ایالت ـ شهرها را بین سالهای ۶۵۰ تا ۵۰۰ پیش ازمیلاد به دست گرفتند. برخی از این حاکمان ستمگر برای اصلاح شرایط اجتماعی و ترویج هنر نیز اقداماتی به عمل آوردند. مثل پیسیستراتوس(۲۰) که از ۵۶۵ تا ۵۱۰ پیش از میلاد آتن را زیر سلطه‌ی خود گرفت، زمینها را دوباره تقسیم کرد، زراعت و تجارت خارجی را ترویج داد، و آتن را به صورت مرکز هنر جهان درآورد. چندین جشنواره (از جمله دیونوسیای شهر(۲۱) که مقرر بود خانه‌ی اصلی درام بشود) برپا کرد، یا بهتر است بگوییم جشنواره‌ها را وسعت بخشید. در اواخر سده‌ی ششم، مردم یونان از دست این حاکمان ستمگر به تنگ آمدند و وسایلی یافتند تا از قدرت گرفتن آنها جلوگیری کنند. راه حل مردم آتن، بنیان‌گذاری اولین دموکراسی جهان در ۵۰۸ پیش از میلاد بود.

اگرچه آتن از سال ۵۰۰ پیش از میلاد مرکز هنری یونان بود، اما اسپارت قدرت اصلی و خط رابطی بود که اکثر ایالت ـ شهرها، از جمله آتن، را به هم می‌پیوست. جنگ با ایران این قاعده را برهم زد. دراوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، ایران که بزرگترین امپراتوری جهان را داشت، آهنگ تسخیر اروپا را کرد. در سال ۴۹۰ پیش از میلاد یونانیان ایران را در ماراتن(۲۲) شکست دادند و در ۴۸۰ـ۴۷۹ پیش از میلاد ناوگان آتن ضربه‌ی مرگباری بر ایران وارد آورد. اما اسپارت به خاطر درگیریهای داخلی در ۴۷۷ از ادامه‌ی جنگ صرف نظر کرد (و سالهای زیادی پس از آن، شهرهای یونان در آسیای صغیر این جنگ و انتقامجویی را علیه ایران ادامه دادند). ولی از

این پس آتن قدرت بزرگ مدیترانه شد، و برای حمایت از دیگران همان بهایی را طلب کرد که اسپارت پیش از این طلب می‌کرد، و از این طریق به قدرت و ثروت بی‌کرانی دست یافت. در حقیقت، آتن در بقیه‌ی سده‌ی پنجم صاحب یك امپراتوری بود. آتن از ۴۶۰ تا ۴۳۰ پیش از میلاد به رهبری پریکلس(۲۳) بناهای عمومی و معابدی بنا کرد که پارتنون(۲۴) و قسمتی از تئاتر دیونوسوس آن جمله‌اند. قدرت سیاسی آتن در سال ۴۰۴ در جنگ پلوپونز(۲۵) شکست، اما در طول سده‌ی پنجم پیش از میلاد هم از نظر سیاسی و هم از نظر هنری سرزمین ممتازی محسوب می‌شد.

بی‌شك اعتماد به نفس آتنیها به قدرت و ارزش



تصویر ۱.۲. (*) قلمروی یونان در دوران پریکلس.



تصویر ۲.۲. (●) معبد ـ تئاتر لیبیس ماگنا، که نخست در سده‌ی اول تا دوم پیش از میلاد ساخته شد.

خود، انگیزه‌ی اصلی پیشرفت بیان هنری در سده‌ی پنجم بوده است. اگرچه دیدگاه یونانیانَ نسبت به خدایان و انسان نیز به همان اندازه اهمیت دارد، اما این دیدگاه هرگز کلیت یکپارچه‌ای نداشت، چراکه ترکیبی از عناصر گوناگون بود (قسمتی از آن از تمدن هلادی، قسمتی از سالهای دورتر، و بخشی از آن از کشورهای همسایه گرفته شده بود). دریافت آنان از خدایان‌شان تا حد زیادی قالبی انسانی داشت. زئوس رهبری‌ی تعدادزیادی خدای دیگر را نیز برعهده داشت که همان قدر غیرقابل پیش‌بینی بودند که همتای خاکی‌شان. همواره بنا بر آن است که خدایان با قبول توبه و قربانی انسان را ببخشند، اما خدایان یونان مثل آدمیان احساس اهانت می‌کردند و انتقام می‌گرفتند. آنان اغلب با هم اختلاف داشتند، بعضی از آنها با افراد یا اعمالی همکاری می‌کردند، و برخی با آن مخالف بودند. بعلاوه، بعضی از خدایان خود نیز از قهر تقدیر در امان نبودند، تقدیری که در پس فکر هر یونانی در کمین بود، و سرنوشت خدا و انسان را غیرقابل پیش‌بینی می‌ساخت.

مهمترین جنبه‌ی فرهنگ یونانی، برخلاف پیشینیان خود، آن است که انسان را مرکز توجه خود قرار می‌دهد. یونانیان خود مخترع فلسفه بودند و با اسلوبی منظم تقریباً درباره‌ی هر مقوله‌ای، حتی درباره‌ی ماهیت خدایان و جهان، سؤال طرح کرده‌اند. آنان با مرور زمان نسبت به اساطیر یونانی شك آوردند، و قبل از پایان سده‌ی پنجم پروتاگوراس[۲۶]، علناً اعلام کرد: «انسان میزان همه‌ی چیزها است.»

نیازی به گفتن نیست که یونانیان هرگز بر این عقیده نبودند که انسان قادر به درك همه چیز است. آنان همواره اذعان داشتند که تقدیر غیرقابل پیش‌بینی است. لذا می‌توان گفت اندیشه‌ی یونانی درگیر اعتقاد به

عقلانی بودن انسان[۲۷]، از یك سو و عناصر غیرقابل درك از سوی دیگر بوده است. همین که بدانیم یونانیان اولین بنای دموکراسی را گذاشتند کافی است تا جهت فکری‌ی یونانیان را بشناسیم؛ هر چند از این نظر یکدست نبوده‌اند، چرا که در برده کردن دیگران نیز تردیدی به خود راه نمی‌دادند. روی هم رفته می‌توان اذعان کرد که در اندیشه‌ی یونانی انسان به مقام والایی رسیده بود، اما بهروزی انسان بستگی به رابطه‌ی او با نیروهای فوق طبیعی داشت، و حفظ آشتی با این نیروها کاری بس ظریف بود، زیرا که میانه‌ی انسان و خدا بدون اخطار قبلی می‌توانست بر هم بخورد. چنین بینشی بود که مروج درام شد، درامی که کشمکش و تلاش انسان در مرکز آن قرار دارد. اما وجود عناصر فوق طبیعی در درامهای یونانی به ما خاطرنشان می‌سازد که هنوز دوره‌ی آیینی به تمامی به سر نرسیده بود.



تصویر ۲.۳. (●) معبد دلفی. از قدیمی‌ترین و [illegible]

خاستگاه تراژدی

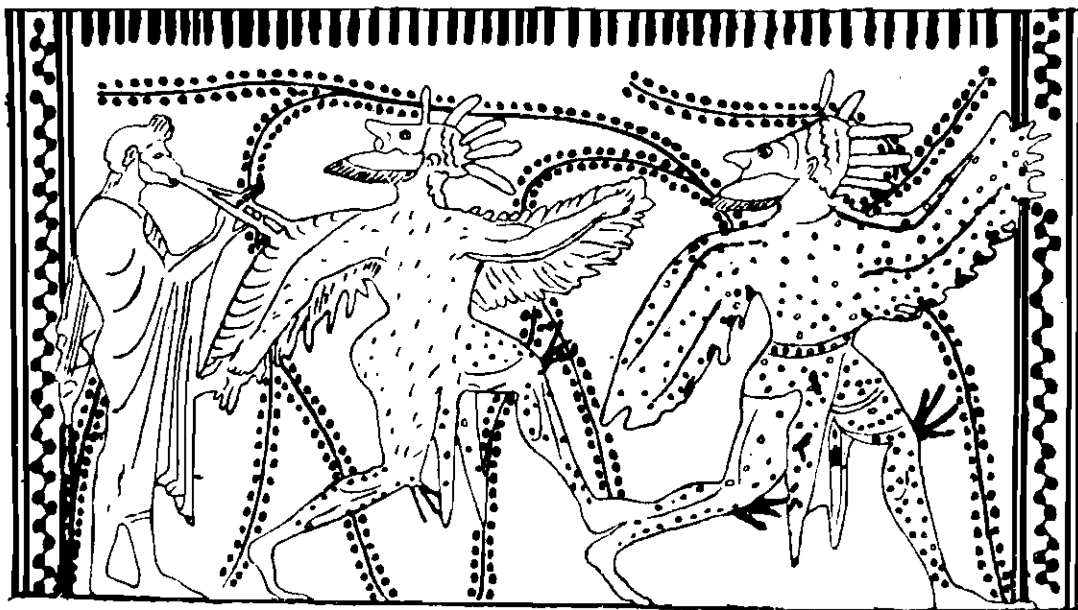
مانند هر جامعه‌ی باستانی دیگر، مدارك مربوط به خاستگاه تئاتر و درام در یونان باستان نادر است. یونانیان نوشتن را چند صباحی پس از ۷۰۰ پیش از میلاد آموختند، در حقیقت آنها حروف الفبای فینیقیان را گرفتند و مناسب حال خود تغییر دادند؛ پس از آن دوره است که اسناد نوشتاری یونانی افزایش می‌یابد. اسناد مربوط به تئاتر در این دوران هنوز کم است، تا هنگامی که دولت آتن طبق فرمانی رسمی حمایت مالی از درام را تصویب می‌کند.ارتباط بین تئاتر و ایالت ـ شهر از سال ۵۳۴ پیش از میلاد آغاز شد، و آن زمانی بود که دولت آتن مسابقه‌ای برای انتخاب بهترین تراژدی‌ی اجرا شده در دیونوسیای شهر، که جشنواره‌ی مذهبی مهمی بود، گنجانید.

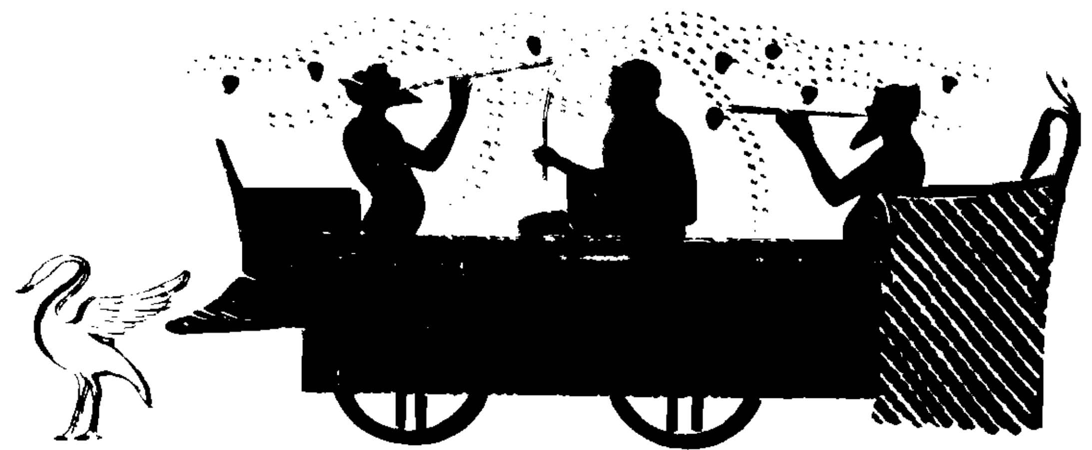
بین مورخان رسم بر این است که تس‌پیس[۲۸] (برنده‌ی مسابقه‌ی سال ۵۳۴ پیش ازمیلاد) را بنیان گذار درام بشناسند، اما منابعی از دوران باستان در دست است که در رده‌بندی‌ی شاعران تراژدی نویس او را در رده‌ی شانزدهم قرار می‌دهند. این اختلاف احتمالاً از آنجا ناشی می‌شود که معنای اصلی تراژدی (معنای تحت‌اللفظی آن «ترانه‌ی بز» است) مورد اختلاف است. امروزه اصطلاح تراژدی را مربوط به دورانی می‌دانند که گروههای رقص برای ربودن بزی به عنوان جایزه، یا بر گرد بزی که قرار بود قربانی شود، می‌رقصیدند. اما متأسفانه هیچیك از نظراتی که درباره‌ی خاستگاه تراژدی ارائه شده است،و این گونه نظرات بسیار زیادند، کلید فهم تحولات آنچه را که امروز ما تراژدی می‌نامیم در بر ندارند.

قدیمیترین سند موجود درباره‌ی خاستگاه درام یونانی ــ فصلی از فن شعر[۲۹] ارسطو (حدود ۳۳۵ ـ ۳۲۳ پیش از میلاد) ــ می‌نویسد تراژدی از بدیهه سازیهای سرخوانِ[۳۰] دیتیرامب[۳۱] به وجود آمده است. در اینجا لازم است به شکل اجرای دیتیرامب اشاره‌ی کوتاهی بکنیم. دیتیرامب سرودهای روحانی و رقصهایی را می‌نامند که در بزرگداشت دیونوسوس، خدای شراب و باروری در یونان باستان، اجرا می‌شد. دیتیرامب در اصل شامل یك داستانگویی‌ی فی‌البداهه (که توسط سرخوان همسرایان خوانده می‌شد) و یك برگردان همصدا[۳۲] بود (که توسط همسرایان خوانده می‌شد). دیتیرامب بعدها توسط آریون[۳۳] (حدود ۶۲۵ ـ ۵۸۵ پ.م.) به صورت قطعه‌ای ادبی درآمد. کسی که اولین دیتیرامبها را با تعریفی مشخص و براساس موضوعی قهرمانی و با دادن عنوانی برای هر یك از آنها نوشت آریون بود. از اینرو آریون گاه پایه‌گذار تراژدی شناخته می‌شود، زیرا اجراکنندگانِ او را تراگودیسا[۳۴] و آوازها را درام تراجیکون[۳۵] می‌نامیدند. دیگر آنکه آریون در کورنت زندگی می‌کرد، که در زمان دوریها مرکز یونان محسوب می‌شد. از اینرو دوریها ابداع تراژدی را به خود نسبت می‌دادند، هر چند این ادعا هرگز اثبات نشد (تراژدی به عنوان یك شکل دراماتیك منظور نظر ماست). دوریها عناصری از دیتیرامب ــ شعر غنایی، آواز و رقص دسته جمعی، و موضوعات اساطیری ــ را که بعدها در تراژدیها مورد تأکید قرار می‌گرفتند تا حد زیادی توسعه دادند. همین که دوریها قطعه‌ی ادبی آریون را تراژدی می‌نامیدند، معلوم می‌کند که چرا بعضی نویسندگان دوران باستان تس‌پیس را در ردیف شانزدهم تراژدی نویسان قرار داده‌اند.زیرا آنچه که ما امروزه تراژدی می‌نامیم به



تصویر ۴.۲. گلدان یونانی متعلق به اواخر سده‌ی ششم تا اوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، و طرح بازسازی شده‌ی گلدان. انسان در لباس پرنده، که احتمالاً در برخی آیینها اجرا می‌شده است. در طرف چپ تصویر نوازنده‌ی فلوتی را می‌توان مشاهده کرد. موزه‌ی بریتانیا





تصویر ۵.۲. (•) ارابه‌ی تس‌پیس، بازسازی از روی نقش گلدانی از اتیکا. دوساتیر دیونوسوس را تا جشنواره‌ی دیونوسیای شهر همراهی می‌کنند.

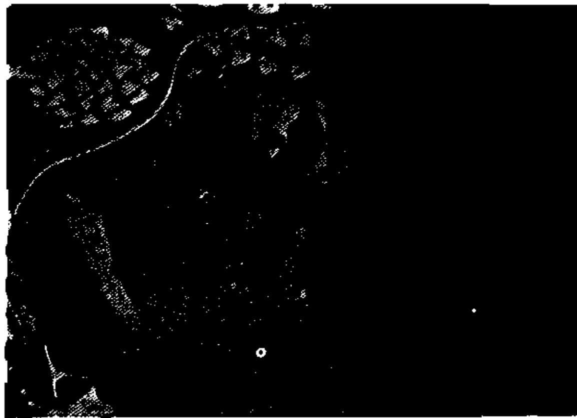
تس‌پیس نزدیك‌تر است تا آریون.

اینکه دقیقاً چگونه دیتیرامب ممکن است به صورت تراژدی تکامل یافته باشد، و اینکه این تحول چقدر طول کشیده برای ما روشن نیست، اما قدم نهایی را معمولاً به تس‌پیس منسوب می‌کنند. نوآوری وی احتمالاً افزودن پیش درآمد[۳۶] و گفتار بود که توسط بازیگری گفته و بازی می‌شد. در حالیکه دیتیرامب تنها روایتی همراه با رقص و آواز بود و توسط همسرایان و سرخوان اجرا می‌شد. لذا این تغییر تنها با افزایش نقش سرخوان (کوری فایوس[۳۷]) حاصل نشد، زیرا سرخوان کار اصلی خود را پس از وارد شدن یك بازیگر نیز ادامه داد (اصطلاح یونانی برای بازیگر هیپوکریت[۳۸] یا «پاسخگو»[۳۹] است). ما چیزی از تس پیس نمی‌دانیم جز اینکه وی احتمالاً در سال ۵۶۰ پیش از میلاد در ایکاریا[۴۰]، یکی از بخشهای فرعی آتیکا، نمایش اجرا کرده است. هوراس[۴۱] در سال ۵۰۰ پیش از میلاد می‌نویسد، تس‌پیس در ارابه‌ای به همه جا سفر می‌کرد و نمایش می‌داد. اگر این حقیقت داشته باشد، تس پیس در چند شهر یونان، غیر از آتن نیز نمایش اجرا کرده است.

عقیده‌ی همه‌ی مورخان بر این است که درام یونانی از دیتیرامب به وجود آمده است. نظریات متفاوت و گاه پیچیده‌اند، و نمی‌توان همه را در اینجا خلاصه کرد. یك نظریه بر آن است که درام از مراسمی که در معابد و بر مزار قهرمانان اجرا می‌شد تحول یافته است، و تقریباً همه بر این عقیده‌اند که درام به تدریج از دل آیینها به در آمده و استقلال یافته است. اما جرالد الس[۴۲] نظر متفاوتی دارد. وی تا به آنجا پیش می‌رود که اظهار می‌کند، درام خلاقیتی عمدی است و نتیجه‌ی تحولی تدریجی نیست. زیرا، به نظر او، سالها قبل از ۵۳۴ پیش از میلاد جشنواره‌های مذهبی حالت شعرخوانی (یا راپسودی[۴۳]) را داشته‌اند، و قطعاتی از اشعار حماسی همچون ایلیاد و اودیسه در جشنواره‌ها تحریر (دکلمه) می‌گردیدند. وی معتقد است که این شعرخوانیها رفته رفته دراماتیك‌تر شدند، و هنگامی که دیونوسیای شهر



تصویر ۶.۲. (•) سیلنی در حالی نواختن سیتارا برگرفته از نقش گلدانی یونانی.



تصویر ۷.۲. (•) دیونوسوس با تاجی از برگ پاپیتال بر سر، و جامی در دست. حدود ۵۰۰ پیش از میلاد.

تحکیم و تثبیت شد، گامهای مؤثری در پیوستن روایات دراماتیك به همسرایی برداشته شد. الس در حقیقت نظریه‌ی دیتیرامبی را کم و بیش وارونه می‌کند، زیرا اجراکننده‌ی اشعار (راپسود) همسرایان را وارد کارش می‌کند، نه آنکه از دل همسرایان بیرون آمده باشد.

همه‌ی این نظریات، به هر حال، بر حدس و گمان استوارند، زیرا سند معتبری که هر یك از این فرضیه‌ها را اثبات کند وجود ندارد. خاستگاه تراژدی هر چه باشد، قدم اصلی به سوی درام، در سال ۵۳۴ پیش از میلاد برداشته شد،و آن هنگامی بود که از طرف حکومت رسمیت یافت، و رابطه‌ی آن با دیونوسیا تحکیم شد؛ رابطه‌ای که پس از آن، در نمایشهای دراماتیك آتن ادامهٔ یافت و به عنوان بزرگداشت رب‌النوع دیونوسوس در جشنواره‌ها ارائه گردید.



تصویر ۸.۲. (●) سیله‌نوس، پدر ساتیرها، رب‌النوع روستایی، که همیشه مست بود، اما خرد فراوانی داشت.

دیونوسیای شهر در سده‌ی ششم پیش از میلاد

ستایش دیونوسوس احتمالاً از خاور نزدیک سرچشمه گرفت، و شاید بتوان گفت در سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد به یونان وارد شد. پذیرش این مسلك در آغاز به خاطر طبیعت خلسه‌آوری که داشت از طرف یونانیان با مقاومت زیادی روبرو شد. مراسم این آیین اغلب با مستی، هم‌آمیزی گروهی، دریدن و خوردن وحشیانه‌ی قربانی (که گاه انسان بود) همراه می‌شد. اما به رغم همه‌ی مقاومتها، به هر حال، ستایش دیونوسوس به تدریج در سراسر یونان پذیرفته شد. در بعضی نقاط خدایان دیگری جای دیونوسوس را می‌گرفتند، خدایانی که مربوط و وابسته به او بودند. به تدریج جنبه‌ی میگساری‌ی جمعی در آیین دیونوسوس کاهش یافت، و در سده‌ی ششم به کلی از میان رفت.

برطبق اساطیر، دیونوسوس پسر زئوس (بزرگترین خدای یونانی)، و سیمِل[۲۴] (خدای میرا) بود. اعتقاد بر این بود که دیونوسوس پرورده‌ی ساتیر[۲۵]ها (که در دیتیرامب، درام، و هنر تداعی‌کننده‌ی دیونوسوس هستند) بود که یکبار کشته و قطعه قطعه شده، بار دیگر احیا گردیده بود. به عنوان خدا رب‌النوع باروری، شراب، و عیاشی بود و حوادث زندگی او همواره به روح سال

پیوسته بود که در مذاهب ابتدایی‌ی دیگر با آن برخورد می‌کنیم؛ یعنی چرخه‌ی فصلها و الگوی بازگشت به مبدأ در دایره‌ی تولد، بلوغ، مرگ، و تولد دوباره. ستایندگان دیونوسوس ازطریق آیینهایشان در جستجوی اتحادی عرفانی با مبدأ خلاقه بودند. در سطح عملی، آنان در جستجوی افزایش باروری بودند، تا بازگشت بهار، ازدیاد محصول انسان و زمین، و خرمنهای زیاد را تضمین کنند.

یونانیان همه ساله یك جشنواره یا بیشتر در بزرگداشت خدایان برپا می‌کردند. در آتیکا، که شهر مهم آن آتن بود، سالی چهار جشنواره برپا می‌شد که همه در ستایش دیونوسوس برگزار می‌شدند، و در یکی از همین جشنواره‌ها (دیونوسیای شهر) بود که برای اولین بار درام عرضه شد. با آنکه دیونوسیای شهر آخرین جشنواره‌ای بود که افتتاح شد، به سرعت مهمترین جشنواره محسوب گردید، و سال ۵۳۴ سالی است که تراژدی درآن رسمیت یافت.

گاهی حوادثی رخ می‌داد و شرایطی به وجود می‌آمد و دیونوسیای شهر تغییر شکل می‌داد. در ۵۰۸ پیش از میلاد دموکراسی آتنی خلق شد و برای شکستن حق امتیاز خانواده‌ی سلطنتی، که ریشه‌ی همه‌ی رقابتهای گذشته بود، همه‌ی ساکنان آتیکا به ۱۰ قبیله تقسیم شدند. و شاید برای برانگیختن تعهد دیگری در مقابل این قبایل تازه‌پا بود که در حوالی این سال یك مسابقه‌ی جدید ـــ برای اجرای دیتیرامب ـــ در دیونوسیای شهر به وجود آمد. از آن پس هر قبیله در رقابت با ۹ قبیله دیگر هر سال یك دیتیرامب اجرا می‌کرد. حوالی سال ۵۰۱، مسابقه‌ی دیگری نیز در دیونوسیای شهر بدعت گذاشته شد که مسابقه‌ی نمایشهای ساتیری بود. از این پس، هر درام نویسی وظیفه یافت، همه ساله با سه تراژدی و یك نمایش ساتیر وارد مسابقه شود. از اینرو در سال ۵۰۰ دیونوسیای شهر مرکب از چند بخش، و تا حدی پیچیده شده بود.

غیر از تِس‌پیس، تنها سه درام نویس از سده‌ی ششم برای ما شناخته شده‌اند: کوریلوس[۲۶]، پراتیناس[۲۷]، و فرینیکوس[۲۸]. کوریلوس، که رقابت را بین سالهای ۵۲۳ و ۵۲۰ آغاز کرد و تا سده‌ی پنجم ادامه داد، گفته می‌شود ۱۶۰ نمایشنامه نوشته است، و در ۱۳ مسابقه برنده شده است، و همچنین یك نوآوری در لباس و صورتك کرده است که چگونگی آن برای ما شناخته نشده است. پراتیناس، که حدود ۵۰ درام نوشته است، بویژه به خاطرنوشتن نمایشنامه‌های ساتیر شهرت دارد؛ برخی وی را پایه‌گذارنمایش ساتیر شناخته‌اند. فرینیکوس (شهرتش ۵۱۱ ـ ۴۷۶ پ.م.) را اولین مؤلفی شناخته‌اند که در باره‌ی مسائل عصر خود نوشته است.وی را همچنین به عنوان نخستین درام نویسی می‌شناسند که زن را وارد تئاتر کرده است. وی را به خاطر زیبایی‌ی اشعار همسرایانش،و همچنین به خاطرِ آوردن تنوع تازه‌ای در رقصِ جمعی ستوده‌اند.

هیچ درامی از سده‌ی ششم پیش از میلاد باقی نمانده است. اما پاره اطلاعاتی که به دست ما رسیده نشان می‌دهند در این سالهای اولیه تجربه با شکلهای دراماتیك و سنتی معمول بوده است، و نیز اشعار غنایی و عوامل همسرایی بر درام مسلط و بسیار پیشرفته بوده‌اند، دیگر اینکه همه‌ی شخصیتها توسط یك بازیگر اجرامی‌شدند (و هرگاه که بازیگر می‌خواست نقش خود را تغییر دهد، صورتك خود را عوض می‌کرد)، و نیز موضوعات نمایش همه از اسطوره و گاه از تاریخ معاصر گرفته می‌شدند.

تراژدی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد

آگاهی ما از تراژدی‌ی یونانی تقریباً به طور کلی بر اساس آثار سه نمایشنامه‌نویس از سده‌ی پنجم استوار است: اشیل[۴۹]، سوفوکل[۵۰]، و اوریپید[۵۱]. مورخان معمولاً چنین می‌پندارند که این نمایشنامه‌های موجود نماینده‌ی تئاتر آن عصر هستند، اما باید به یاد داشته باشیم که این ۳۱ تراژدی باقیمانده‌ی بیش از هزار نمایشنامه‌ای است که بین سالهای ۵۰۰ تا ۴۰۰ پیش از میلاد نوشته شده‌اند.

ظهور چند خصوصیتِ ساختاری‌ی عمده را می‌توان در میان این نمایشنامه‌های باقیمانده سراغ کرد: اکثر تراژدیها با پرولوگ (پیش درآمد) آغاز می‌شوند که اطلاعاتی درباره‌ی حوادث آینده‌ی نمایش به تماشاگران می‌دهند. سپس نوبت پارودو[۵۲] (مقدمه) یا ورود همسرایان می‌رسد؛ اگر پرولوگ نباشد، نمایشنامه با پارودو آغاز می‌شود. پارودوی نمایشنامه‌های موجود بین ۲۰ تا ۲۰۰ سطر است، که همه ابتدا همسرایان را معرفی می‌کنند، سپس یك شرح تفصیلی می‌دهند، و بعد فضای لازم را می‌سازند؛ بعد از پارودو، یك سلسله داستانهای فرعی بین ۳ تا ۶ داستان یا حادثه معترضه ارائه می‌شود که هر یك با آوازهای دسته جمعی (استاسیما[۵۳]) از یکدیگر جدا می‌گردند و نمایش را به پیش می‌برند؛ و سرانجام نوبت اِکسُدوس[۵۴] (فرود) یا نتیجه می‌رسد که شامل خروج بازیگران و همسرایان است.

در نمایشنامه‌ها نقطه‌ی اوج در انتها می‌آید، به این شکل که داستان معمولاً قبل از نقطه‌ی اوج گفته شده است، و تنها قسمت پایانی دراماتیزه (نمایشی) می‌شود. از اینرو تشریح تمام و کمالی از حوادث گذشته لازم می‌آید. اکثر تراژدیها (و نه همه‌ی آنها، مثلاً آژاکس[۵۵] اثر سوفوکل استثناست) صحنه‌های مرگ و درگیریهای شدید را به خارج از صحنه می‌برند؛ و این سنت همواره وجود یك قاصد را برای بیان آنچه در جای دیگر اتفاق افتاده ضروری می‌سازد. در اغلب نمایشنامه‌ها، زمان بازی تداوم دارد، اما استثناهای قابل توجهی هم وجود دارند، مثلاً در نمایشنامه‌ی الهگانِ انتقام از اشیل. اکثر تراژدیها از آغاز تاپایان در یك مکان (وحدت مکان) اتفاق می‌افتند، ولی در این مورد نیز چند اثر، از جمله آژاکس، از الگوی معمول پیروی نمی‌کنند.

همه‌ی تراژدیهای موجود یونان بر اسطوره یا تاریخ بنا شده‌اند. هر نویسنده‌ای آزاد بود تغییراتی در اصل داستان بدهد و انگیزه‌هایی برای شخصیتها و حوادث بسازد (که در اسطوره کمتر چنین است). لذا، یك درام نویس ممکن بود با یك داستان شناخته شده و قدیمی آغاز کند، اما آن را به صورتهای کاملاً متفاوتی به پایان رساند و تفسیر کند. آگاتون[۵۶] نمایشنامه نویس پایان سده‌ی پنجم پیش از میلاد، اولین کسی است که برای تراژدی داستانی از خودش ساخت، اما سرمشق او پیروان زیادی پیدا نکرد و هیچیك از نمایشنامه‌های او به دست ما نرسیده است.

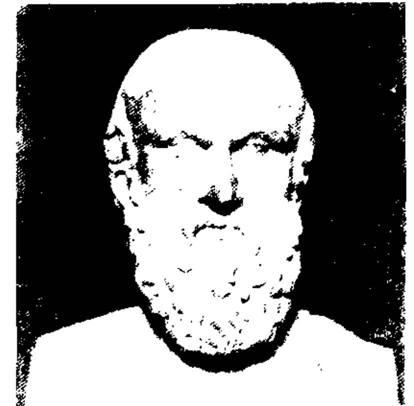
درام نویسان یونانی از آوردن حوادث و شخصیتهای زیاد پرهیز می‌کردند، و ترجیح می‌دادند جزئیات فراوانی را در نمایشنامه‌ها بپرورانند. آنها توجه کمی به جنبه‌ی ملموس و اجتماعی شخصیتها نشان می‌دادند، به جای آن همه‌ی توجه خود را به جنبه‌های روانی و اخلاقی شخصیتهای خود متمرکز می‌ساختند.

قدیمیترین نمایشنامه‌ی موجود از یونان متعلق به اِشیل (۵۲۳ ـ ۴۵۶) است. وی رقابت در مسابقه‌ی دیونوسیای شهر را در حدود ۴۹۹ آغاز کرد. نوشتن هشتاد نمایشنامه را به اونسبت می‌دهند که تنها هفت نمایشنامه از او به دوران ما رسیده است: پارسیان[۵۷] (۴۷۲)، مخالفان هفتگانه‌ی تِبِ[۵۸] (۴۶۷)، اورستیا[۵۹]، و یك نمایشنامه‌ی سه گانه (تریلوژی) شامل آگاممنون[۶۰]، ساقی‌ها[۶۱]، الهگان انتقام یا اومنیدز[۶۲] (۴۵۸)؛ نمایشنامه‌های دیگر او ملتمسان[۶۳]، و پرومته دربند[۶۴] هستند (تاریخ دقیق این دو نمایشنامه معلوم نیست، اما احتمالاً بعد از ۴۶۸ نوشته شده‌اند). نوآوری مهمی که به اشیل نسبت می‌دهند، وارد کردن بازیگر دوم به تراژدی است. گفته می‌شود این نوآوری در اوایل کار او صورت گرفته، اما تاریخ دقیقی را نمی‌توان تعیین کرد. بعد از حدود ۴۶۸، هنگامی که سوفوکل بازیگر سوم را معرفی نمود، اشیل نیز در تراژدیهای خود از بازیگر سوم استفاده کرد.

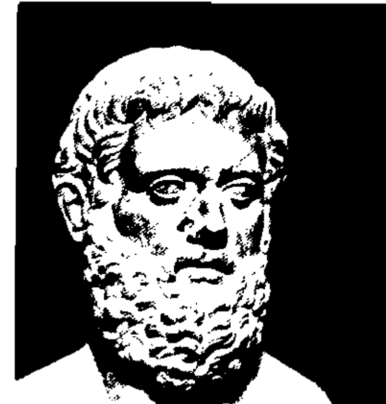
اکثر تراژدیهای موجود اِشیل، به استثنای پارسیان، به صورت سه گانه (تریلوژی) نوشته شده‌اند (یعنی سه نمایشنامه بر اساس یك مایه و داستان). اینکه اشیل نیاز به سه نمایشنامه داشته تا بتواند مفاهیم تراژیك خود را بیان کند، نشان دهنده‌ی علایق و روشهای اوست. مثلاً اورستیا (تنها سه گانه‌ی موجود یونانی) تحول فرا یافت عدالت را، که در آن قدرت غیرشخصی و قانونی‌ی ایالت ـ شهر جای انتقامجویی شخصی را گرفته، نشان می‌دهد؛ و تا آخر سه گانه زنجیره‌ای از گناه و مکافات وجود دارد. در این سه گانه، اشیل آرمانهای متناقض عدالت را بدان گونه که در اعمال انسان نهفته است تجسم بخشیده است، و چون او قادر است همه را در یك اصل تمام ـ شمول آشتی دهد، بازی با خوشی به پایان می‌رسد. این الگوی تکاملی در چندین اثر دیگر او نیز به چشم می‌خورد، و نشان می‌دهد که تراژدی‌ی مورد توجه اشیل با تراژدی‌ی سوفوکل و اوریپید تفاوت داشته است.

از آنجا که شخصیتهای نمایشنامه‌های اشیل درگیر مسائل کیهانی هستند، گاه آنان را فوق بشری می‌شناسند. شخصیتهای نمایشنامه‌های اشیل عموماً ویژگیهای کمی دارند، اما همین ویژگیها قاطع و نیرومند و کاملاً متناسب با بازی وحرکت صحنه‌اند. با آنکه اشیل اساساً درام‌نویسی مذهبی و فلسفی است، اما ضمناً تئاتری‌ترین تراژدی‌نویس یونانی نیز محسوب می‌شود، زیرا که وی از منابع تئاتری امکانات زیادی را بیرون می‌کشد. در نمایشنامه‌های او تعداد بازیگران انبوه عظیمی را تشکیل می‌دهند: همسرایانِ دوم، ملازمانِ بسیار، ارابه‌هایی که در صحنه توسط اسبان کشیده می‌شوند، شخصیتهای نمایشی و تماشایی و گاه شخصیتهای اساطیری رعب آور و غیره. اشیل همچنین از نمادهای بصری، رقصهای غیرمعمولِ دسته جمعی، و لباسهای پر زرق و برق و گرانقیمت استفاده‌های زیادی می‌کند. اگرچه اشیل در فن دراماتیك خود تا حدی ابتدایی است، اما عظمت درك و تعقل او به ندرت همتایی داشته است[۶۵].

سوفوکْل (حدود ۴۹۶ ـ ۴۰۶ پ.م.) نمایشنامه ـ نویس دیگر یونانی است که تألیف ۱۲۰ نمایشنامه را به او نسبت می‌دهند، که تنها هفت نمایشنامه از او به دوران ما رسیده است[۶۶]: آژاکس (بین سالهای ۴۵۰ تا ۴۴۰ پ.م.)، آنتیگون[۶۷] (حدود ۴۴۱)، اودیپ شاه[۶۸] (حدود ۴۳۰ ـ ۴۲۵)، اِلِکترا[۶۹] (حدود ۴۱۸ ـ ۴۱۰)، زنان تراخیس[۷۰] (حدود ۴۱۳)، فیلوکتِتِس[۷۱] (۴۰۹)، اودیپ



تصویر ۹.۲. (●) اِشیل، نخستین تراژدی‌نویس یونانی که آثارش به دوران ما رسیده است.



تصویر ۱۰.۲. (●) سوفوکل، تراژدی‌نویس بزرگ یونانی و رقیب اشیل.

در کولون[72] (۴۰۶)، و بخش عمده‌ی یك نمایش ساتیر به نام تراکرز[73]. سوفوکل در بیست و چهار مسابقه برنده شد، که اولی در سال ۴۶۸ پیش از میلاد و با پیروزی بر اِشیل بود. وی در تمام مسابقاتی که در طول زندگی انجام داده هیچگاه از رده‌ی دوم پایین‌تر نیامد. وارد کردن سومین بازیگر به تئاتر، تثبیت تعداد همسرایان (که وی آن را در پانزده نفر ثابت نگه داشت)، و همچنین اولین رنگ آمیزی‌ی صحنه از ابداعات او به شمار می‌روند.

در مقایسه با اِشیل، سوفوکل در نمایشنامه‌هایش تأکید اصلی را روی یك شخصیت قرار داد و ازنقش همسرایان کاست. شخصیتهای او پیچیده‌اند، اما از نظر روانشناسی دارای انگیزه‌های روشنی هستند. قهرمانان آثار او نجیبند، اما بی گناه نیستند. آنها ابتدا درگیر بحرانی می‌شوند که آنان را وادار به تحمل مشقات زیاد، و سرانجام خودشناسی می‌کند، و در آخر در می‌یابند که در پس حوادث قوانینی فراتر از قوانین انسانی حاکم است.

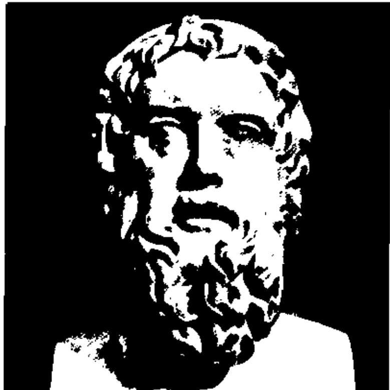
سوفوکل از نظر استادی در ساخت دراماتیكِ آثارش ماهرترین درام‌نویس یونان محسوب می‌شود. نمایشنامه‌ی اودیپ شاه او اغلب کامل‌ترین تراژدی یونانی شناخته می‌شود. در تراژدیهای سوفوکل کل ترکیب کار به دقت انتخاب شده است؛ صحنه‌ها همواره از یك تعلیق به اوج می‌رسند؛ و بازی و حرکت در آثار او روشن و منطقی است. اشعار او به خاطر زیبایی و روشنی بیان تحسین جهانیان را برانگیخته‌اند. از افکت[74]‌های پر زرق و برق تصویری در آثار او خبری نیست؛ و برخورد و اوج نهایی در نمایشنامه‌های او، تقریباً همواره از نیروی دراماتیك خود صحنه حاصل می‌شود.

اوریپید (حدود ۴۸۰ ـ حدود ۴۰۶ پ.م.) حدود ۹۰ نمایشنامه نوشته که ۱۸ نمایشنامه‌ی او به دوران ما رسیده است: آلسِستِ[75] (۴۳۸)، مِدِه‌آ[76] (۴۳۱)،

تئاتر و درام در یونان باستان



تصویر ۱۱.۲. (●) اوریپید، تراژدی‌نویس یونانی.



تصویر ۱۲.۲. (●) آریستوفان، کمدی‌نویس یونانی و نماینده‌ی کمدی کهن.

هیپولیت[77] (۴۲۸)، فرزندان هِراکلس[78]، آندروماك[79]، هِکیوبا[80]، هِراکلس[81]، مُلتمسان[82]، ایون[83] (تاریخ نگارش آنها نامعلوم است؛ احتمالاً بین سالهای ۴۳۰ و ۴۱۵ پ.م.)، زنان تروا[84] (۴۱۵)، اِلکترا[85]، ایفیژنی در تاوریس[86] (تاریخ نگارش این دو نیز نامعلوم است، احتمالاً بین سالهای ۴۱۷ و ۴۰۸)، هلن[87] (۴۱۲)، زنان فنیقی[88] (۴۰۹)، اُرِست[89] (۴۰۸)، باکائه[90]، ایفیژنی در آولیس[91] (که پس از مرگ وی اجرا شد)، سیکلوپ[92]، و یك نمایش ساتیر. به خاطر شهرت و محبوبیت فوق العاده‌ای که اوریپید در اواخر دوران شکوفایی یونان کسب کرده بود، تعداد بیشتری از آثار او بر جای مانده است، اگرچه در زمان حیاتش استقبال زیادی از او به عمل نیامد.

برای مخالفت با اوریپید وعدم استقبال از آثار او در زمان حیاتش حداقل دو علت اساسی را می‌توان ذکر کرد: اول اینکه اوریپید به مسائلی می‌اندیشید که در آن روزگار مناسب صحنه نبودند؛ وی ارزشهای مرسوم را مورد سؤال قرار می‌داد؛ عشق فدرا[93] به ناپسری خود، جنایت مده‌آ نسبت به فرزندانش، شهوت پاسیفای[94] نسبت به یك گاو نر و رانده شدنش، و برخورد واقع‌گرایانه و زمینی با انگیزه‌های روانی در آن زمان شایسته‌ی تراژدی شناخته نمی‌شدند. شخصیتهای اوریپید اغلب دریافت خدایان را از عدالت مورد تردید قرار می‌دهند، و در نمایشنامه‌های او چنین می‌نماید که خدایان منشأ همه‌ی مذلتها هستند، و نه منشأ بهروزیها. در آثار اوریپید گاه چنین می‌نماید که تصادف راهبر جهان است، و اینکه انسانها بیش از خدایان به ارزشهای اخلاقی ارج می‌نهند ــ یا لااقل اساطیر چنین حکایت می‌کنند. دوم اینکه روش دراماتیك او همیشه روشن نیست. عنصر وحدت بخش در اکثر تراژدیهای اوریپید اندیشه است، و

چون مضمون اصلی آثار او به آسانی به چنگ نمی‌آید، لذا مقصود و مبنای حرکت دراماتیك در نمایشنامه‌های او مبهم می‌ماند. تکنیك اوریپید، که از گرایش زیاد به اندیشه حاصل می‌شود (و نه گرایش به حرکت دراماتیك)، نسبت به تکنیك سوفوکل نارساتر است. مثلاً بسیاری از تراژدیهای او با یك پیش درآمد ــ تك گویی شروع می‌شوند، که به طرزی ساده و بی‌لطف حوادث نمایش را خلاصه می‌کنند؛ قطعات (اپیزودها) اغلب ارتباط منطقی با هم ندارند، و گاه تنها با رشته‌ی بسیار باریکی به حرکت دراماتیك ارتباط پیدا می‌کنند؛ و خدایان به تناوب و تنها برای باز کردن گره‌ای یا دادن پیشگویی ظاهر می‌شوند. لذا اوریپید به خاطر اعتقاداتش خطرناك، و به خاطر تکنیك دراماتیکش از نظر هنری در مقایسه با سوفوکل دست دوم شناخته می‌شد. اگرچه تکنیك اوریپید به مزاقها خوش نمی‌آمد، اما تمایلات واقع‌گرایانه‌ی او در شخصیت‌پردازی، گفتگو (دیالوگ)، و لباس به آثار او تعادل می‌بخشید.

اوریپید تا سده‌ی چهارم که به رشد کافی رسید، سیاه مشقهای زیادی انجام داد. وی برای موضوعات خود اکثراً به اساطیر فرعی می‌پرداخت، یا به ندرت اساطیر اصلی را به کار می‌گرفت. گفته می‌شود آثاری همچون ایون، هلن، و ایفیژنی در آولیس، که به سوی تراژدی ـ کمدی و ملودرام نزدیك می‌شوند، نشانه‌ی انحراف عمیق تراژدی‌ی یونان در اواخر سده‌ی پنجم به سوی فریبکاری و عملیات محیرالعقول است. از این روست که هنگام سقوط ارزشهای گذشته‌ی یونان در سده‌های بعدی، گرایش به سوی اوریپید افزایش می‌یابد، و جنبه‌های احساساتی و ملودراماتیك آثار وی به

تصویر ۱۳.۲. نقاشی روی گلدان در اواخر سده‌ی پنجم پیش از میلاد که بازیگران یك نمایش ساتیر را نشان می‌دهد. به صورتکها و لباسهای مختلف توجه شود.

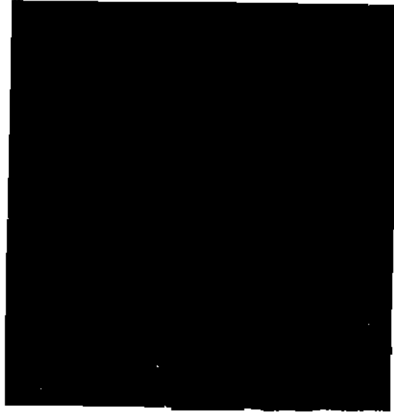


مقدار زیادی مورد تقلید و سرمشق قرار می‌گیرند.

نمایش ساتیر

در سده‌ی پنجم پیش از میلاد، تراژدی‌نویسان یونان ناچار بودند در نوعی کمدی نویسی نیز مهارت یابند، زیرا برای شرکت در مسابقه‌ی دیونوسیای شهر لازم بود یك نمایش ساتیر نیز ارائه دهند. همچنانکه از خاستگاه تراژدی اطلاع کمی داریم، از خاستگاه نمایش ساتیر نیز کم می‌دانیم. برخی از مورخان اصرار دارند که نمایش ساتیر شکل اولیه‌ی درام بود، که به تدریج به تراژدی و کمدی از آن تحول یافتند. اما اکثر صاحبنظران پراتیناس(۱۵) را مبتکر این شکل درام می‌شناسند. پراتیناس بین سالهای ۵۳۴ و ۵۰۰ پیش از میلاد می‌زیست.

از میان بیش از ۱۰۰ نمایش ساتیر که در کتابها مورد اشاره‌اند تنها نمونه‌ی کاملی که به دست ما رسیده، سیکلوپ اثر اوریپید است. این نمایش براساس بخشی از اودیسه بنا شده، یعنی قطعه‌ای که یك دسته ساتیر اسیر توسط سیله‌نوس(۱۶) آورده می‌شوند، و اودیسه سیکلوپ را ملاقات می‌کند. علاوه بر آن، قسمت اعظم نمایش ساتیر سوفوکل به نام تراکرز موجود است. این نمایش درباره‌ی تلاش آپولو(۱۷) برای یافتن یك گله گاو است که توسط هرمس(۱۸)، خدای دزدان، دزدیده شده است. از آنجا که مدرك کافی در اختیار نداریم، کلی گویی درباره‌ی شکل ساتیر مشکل است. اما برای تعمق درباره‌ی ساخت کلی نمایش ساتیر اطلاع کافی در دست است.



تصویر ۱۴.۲. (●) سر یك ساتیر از پمپئی.

نمایش ساتیر نامش را از گروه همسرایانِ همراه دیونوسوس گرفته است که نیمه انسان نیمه حیوان بودند، و سرخوان این همسرایان، سیله نوس، پدر ساتیرها بود. گاه داستان ساتیر نمایش را به موضوع تراژدی‌ای که همراه آن اجرا می‌شد مربوط می‌کرد، اما اکثر این نمایشها به کلی مستقل بودند. ساتیر در اصل به نمایشی می‌گویند که تقلید مسخره‌آمیزی از اسطوره (عموماً دهن کجی به خدایان یا قهرمانان و به ماجراهای انسان)، حرکات ناهنجار و خشن در یك زمینه‌ی روستایی، همراه با رقصهای پرهیجان و اطوار و لهجه‌های بی‌وقار باشد. ساخت ساتیر شبیه تراژدی است، زیرا همچون تراژدی، بازی‌های اصلی توسط اشعار همسرایی از هم جدا می‌شوند. زبان و وزن نیز همچون تراژدی است با این تفاوت که زبانی روزمره و محاوره‌ای دارد. ساتیر عموماً پس از پایان یك تراژدی جدی و سنگین، به عنوان پایانی مفرح و آرامش‌بخش اجرا می‌شده است.

کمدی یونانی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد

کمدی آخرین شکل دراماتیك بود که از طرف حکومت یونان به رسمیت شناخته شد، ولی تا سالهای ۴۸۷ ـ ۴۸۶ به دیونوسیای شهر راه نیافت. لذا سرگذشت آن، تا قبل از این تاریخ، تا حدی برحدس و گمان استوار است.

ارسطو می‌گوید کمدی از نمایش بدیهه‌سازیهای سرخوانِ آوازهای آیینی‌ی فالیك[۹۹] (آلت مردی) بیرون آمده است. اما از آنجا که تعداد زیادی آیینهای فالیك وجود داشته، روشن نیست منظور ارسطو کدامیك بوده است. بعضی مراسم ماقبل دراماتیك، توسط گروه رقص اجرا می‌شد، که گاه صورتك حیوانات بر چهره می‌زدند، یا سوار حیوانات می‌شدند، و یا حیوانی را به عنوان نماینده‌ی همه‌ی حیوانات دیگر با خود می‌کشیدند. همچنین در آن دوره نمایشهای همسرایانِ چاق[۱۰۰]، ساتیرها، و مردانی برفراز دیرکهای بلند وجود داشت. مراسم اغلب شامل یك راهپیمایی به دنبال همسرایانی بود که می‌خواندند و می‌رقصیدند، و نمادهای بزرگ فالیك را بر روی علمهایی به اهتزاز در می‌آوردند. این مراسم موجب عکس‌العملها و مسخرگیهایی در میان شرکت‌کنندگان و تماشاگران می‌شد. در کمدیهای اولیه همه‌ی این نمایشها عناصر جنبی خود را نیز داشتند.

هیچیك از آیینهای فالیك دراماتیك نبودند، از اینرو فرایندی که درام کمدی از آن نتیجه شده باشد معلوم نیست. دوریها، همان گونه که مدعی‌ی تراژدی هستند، ادعای ابداع کمدی را هم کرده‌اند؛ ارسطو معتقد است قدم نهایی را اِپیکارموس[۱۰۱] برداشته، که ساکن سیراکوز[۱۰۲]، یکی از ایالات دست نشانده‌ی یونان در جزیره‌ی سیسیل بود. درباره‌ی اپیکارموس اطلاع زیادی در دست نیست، تنها می‌دانیم که وی بین سالهای ۴۸۵ و ۴۶۷ پیش از میلاد نمایشنامه می‌نوشته است. تکه‌های موجود از آثار او حاکی از آن است که در بعضی از صحنه‌های او سه گوینده (بازیگر) وجود داشته است و سندی دال بر وجود همسرایان در آثار او به دست نیامده است؛ نمایشهای او بازیهایی پیچیده با کلمات، هجویات شعری، و زبانی «عامیانه» همراه با موقعیتهای مسخره



تصویر ۱۵.۲. پیرمردی که تاج گلسی بر سر دارد مجسمه‌ی کوچك یك بازیگر کمدی ۴۰۰ پیش از میلاد. احتمالاً متعلق به کمدی کهنه و مربوط به آتن است. موزه‌ی هنرهای زیبا، بوستن.



تصویر ۱۶.۲. پیرزنی کودکی را در برگرفته است. پیکره‌ای از گل پخته که بازیگری از کمدی کهنه یا کمدی میانه را نشان می‌دهد. یکی از هفت مجسمه‌ای که در یك مقبره‌ی آتنی پیدا شده است. احتمالاً متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد. موزه‌ی هنری متروپولیتن.



تصویر ۱۷.۲. دختر خندان. مجسمه‌ی کوچك یك بازیگر، احتمالاً متعلق به کمدی کهنه. موزه‌ی هنرهای زیبا، بوستن.

بودند. رابطه‌ی این گونه نمایشها با کمدیهایی که در آتن اجرا می‌شد برای ما پوشیده است، هر چند می‌توان گفت که کمدی در دیونوسیای شهر، پیش از اولین اثر شناخته شده‌ی اپیکارموس رسمیت یافته بود. حتی اگر آثار اپیکارموس تأثیر مستقیمی بر کمدیهای یونان داشته باشند، احتمالاً از طریق نمایشنامه‌های دیگری بوده، که به دست ما نرسیده‌اند. به هر حال، احتمال اینکه اولین کمدیهای آتنی، که ما در اختیار نداریم متأثر از الگوی اپیکارموس باشند وجود دارد.

منشأ دیگر تأثیر دوریها در کمدی آتنی، میم[۱۰۳] است که ظاهراً کمی بعد از ۵۸۱ پیش از میلاد اولین بار در مگار (شهری که حدود سی چهل کیلومتری شهر آتن قرار داشت) ظاهر شد. هیچ متنی از میمهای دوران اولیه برجا نمانده است، اما میمهای بعدی، براساس شواهدی که در دست داریم، موقعیتهای روزمره‌ی محلی را به صورت هجوآمیز در می‌آوردند، یا نمایش مسخره آمیزی از اساطیر بودند. امکان دارد آتنیها صحنه‌های میم را اقتباس کرده و با همسرایانِ مراسم فالیكِ خودشان آمیخته باشند. بعضی از رقصهای کمدی دیگر آتنی از جمله کورداکس[۱۰۴] و موتون[۱۰۵] نیز از دوریها اقتباس شده‌اند.

کمدی، گذشته از خاستگاه و تاریخ آغاز آن، در بین سالهای ۴۸۷ـ۴۸۶ به حد کافی رشد یافته بود تا بتواند شایستگی‌ی نمایش در دیونوسیای شهر را داشته باشد (و احتمالاً بسی پیش از رسمیت یافتن وجود داشته است). نام تعداد کمی از کمدی نویسانِ نخستین ضبط شده است: کیونیدِس[۱۰۶]، که ظاهراً برنده‌ی اولین مسابقه بوده؛ ماگنِس[۱۰۷]، که برنده‌ی یازده مسابقه بوده است، و

کمدیهایی مثل پرنده‌ها، پشه انجیری، و قورباغه‌ها از اوست؛ اِکفانتیدس(۱۰۸)، که گفته می‌شود کمدیهای ظریف‌تری از پیشینیان خود نوشته است؛ کراتینوس(۱۰۹) (شهرتش ۴۵۰ـ۴۲۲ پ.م.)، که بیست و یك نمایشنامه‌ی کمدی را به او نسبت می‌دهند، و به عنوان اولین نویسنده‌ی واقعی و درخور توجه در زمینه‌ی کمدی شناخته می‌شود؛ کراتس(۱۱۰) (شهرتش ۴۴۹ ـ ۴۲۵ پ.م.)، که ساتیرهای شخصی را که قبلاً شاخص کمدی بود رها کرد و به مسائل عمومی‌تری پرداخت؛ اوپولیس(۱۱۱) (شهرتش ۴۲۹ـ۴۱۱ پ.م.)؛ و آریستوفان(۱۱۲)، سرکرده‌ی همه‌ی کمدی‌نویسان که بذله‌گوییها و ابداعاتش در ساتیر مورد قبول همه قرار گرفته است.

تنها کمدیهای موجود از سده‌ی پنجم پیش از میلاد، به هر حال تنها از یك مؤلف، یعنی آریستوفان (حدود ۴۴۸ ـ حدود ۳۸۰) است. مدارك حاکی از آن است که آریستوفان ۴۰ نمایشنامه نوشته که ۱۷تای آنها به دست ما رسیده‌اند: آکارنی‌ها(۱۱۳) (۴۲۵)، نجیب‌زاده‌ها(۱۱۴) (۴۲۴)، ابرها(۱۱۵) (۴۲۳)، زنبورها(۱۱۶) (۴۲۲)، آشتی(۱۱۷) (۴۲۱)، پرنده‌ها(۱۱۸) (۴۱۴)، لیسیستراتا(۱۱۹) (۴۱۱)، تسموفوریازوس(۱۲۰) (۴۱۱)، قورباغه‌ها(۱۲۱) (۴۰۵)، اکله سیازوس(۱۲۲) (۳۹۱/۳۹۲)، و پلوتوس(۱۲۳) (۳۸۸). هر چند رسم بر این است که کمدیهای آریستوفان را شاخص «کمدی کهنه» (نامی که به کمدیهای این دوره می‌دهند) بدانند، اما برای ما روشن نیست که آثار او در مقایسه با پیشینیان و معاصرینش چگونه بوده‌اند. لذا، کلیاتی که درباره‌ی کمدی کهنه می‌دانیم همه براساس آثار آریستوفان استوارند.

شاید بتوان گفت قابل توجه‌ترین مشخصه‌ی کمدیهای آریستوفان تفسیرها و گزارشهایی است که وی در نمایشنامه‌هایش درباره‌ی جامعه، سیاست، ادبیات یونان و مهمتر از همه درباره‌ی جنگ پلوپونز داده است. کمدیهای او بر گرد یك مایه‌ی اصلی دور می‌زنند که به هر طریق شده آن را به «پایانی خوش و خرم» می‌رسانند (مثلاً

تصویر ۱۸.۲. (•) بازیگران کمدی‌ی کهنه، که نقش مستان را بازی می‌کنند. اواسط سده‌ی چهارم پیش از میلاد.



عقد یك قرارداد صلح محرمانه با یك نیروی تهدیدکننده، یا یك جرقه‌ی عشقی یا جنسی، جنگی را به صلح بدل می‌کند و غیره). حوادث اغلب کمدیهای کهنه نمی‌توانند در زندگی روزمره واقع شوند، اما به موازات حوادث واقعی اتفاق می‌افتند؛ و اغراق خیالپردازانه‌ای نسبت به زندگی واقعی دارند، تا پوچی زندگی روزمره را تعدیل

تصویر ۱۹.۲. (•) بازیگر کمدی‌ی کهنه، در نقش یك برده که ظاهراً کر است.



کنند. علاوه بر خیالپردازی، شاخص کمدیهای کهنه موقعیتهای مسخره است که تأکید فراوانی روی لذتِ خوردن، نوشیدن، عشقبازی، ثروت، و سرگرمی دارند. وقتی این موقعیتها با عناصر کمدی جفت شوند، بخشی از زیباترین اشعار غنایی، و بخشی از مستهجن‌ترین فصول ادبیات یونانی شکل می‌گیرد.

هر چند تفاوتهای زیادی بین کمدیهای آریستوفان وجود دارد، اما الگوی بنیادی‌ی ساختِ کمدیهای وی ساده است. یك پیش درآمد حالت و فضای صحنه را با «روحیه‌ی شاد» ایجاد می‌کند؛ همسرایان وارد می‌شوند و بگو مگو (یا آگون(۱۲۴)) بر سر شایستگی‌ی عقاید ذکر شده در می‌گیرد، و با یك تصمیم طرح نمایش ریخته می‌شود. یك پاراباسیس(۱۲۵) (قصیده‌ای که همسرایان می‌خوانند و در آن تماشاگران را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهند) نمایش را به دو بخش تقسیم می‌کند. در پاراباسیس معمولاً یك یا چند مسأله‌ی سیاسی و اجتماعی شکافته می‌شود و خط حرکت نمایش شکل می‌گیرد. زمانی پاراباسیس در مدح خود شاعر یا مؤلف نمایش خوانده می‌شد، یا در آن، نمایشنامه به تماشاگران تقدیم می‌شد، یا مورد استفاده‌های دیگر داشت. قسمت دوم نمایش با یك سلسله صحنه‌هایی که رابطه‌ی اندکی با هم دارند، و همچنان با «روحیه‌ی شاد»، به انجام می‌رسد. صحنه‌ی پایانی (یا کوموس(۱۲۶)) معمولاً با مصالحه و آشتی بین همه‌ی شخصیتهای نمایش به پایان می‌رسد و بازیگران صحنه را برای یك جشن یا یك خوشگذرانی در کنار یکدیگر ترك می‌کنند. این ترکیب ساخت گاه در کمدی تغییر می‌کند، اما همواره همین عناصر وجود دارند.

بعد از ۴۰۴، هنگامی که آتن در جنگ پلوپونز شکست خورد، ساتیرهای اجتماعی و سیاسی به تدریج

از کمدی خارج شدند و سنخ دیگری از کمدی به میان آمد. کیفیت تراژدی نیز پس از آن رو به زوال نهاد، و اولین دوره‌ی بزرگ تألیفات دراماتیك جهان در سال ۴۰۰ پیش از میلاد به سر آمد.

جشنواره‌های دراماتیك در سده‌ی پنجم پیش از میلاد

اگرچه سالی چهار جشنواره در بزرگداشت دیونوسوس در آتن برپا می‌گردید، اما قبل از ۴۴۲، یعنی حدود صد سال پس از اولین مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی، تنها در یکی از آنها نمایشنامه عرضه می‌شد و آن جشنواره‌ی دیونوسیای شهر بود. در یکی از جشنواره‌ها به نام آنتستریا(۱۲۷)، هرگز نمایشی داده نشد. در اواخر سده‌ی پنجم، در جشنواره‌ی لنایا(۱۲۸) و دیونوسیای روستا(۱۲۹) همانند دیونوسیای شهر، نمایش نقش عمده‌ای داشت. دیونوسیای شهر همواره مهمترین این جشنواره‌ها باقی ماند، و درام هرگز در جشنواره‌های بزرگداشت خدایان دیگر جز دیونوسوس اجرا نشد.

دیونوسیای شهر که یادواره‌ی آمدن دیونوسوس به آتن بود، همه ساله در پایان ماه مارس برگزار می‌شد، و سالهای زیادی دوام آورد. هم جشنواره‌های شهری و هم مذهبی، هر دو متعلق به همه‌ی ایالات وابسته به آتن بودند و به عنوان نمایشگاهی از فرهنگ و مکنت یونانی به کار می‌رفتند. این جشنواره‌ها زیر نظر آرکون اِپونیموس(۱۳۰)، دادستان کل آتن، برگزار می‌گردید.

چند روز پیش از شروع جشنواره، همه‌ی درام‌نویسان به همراه بازیگران خود در پروآگون(۱۳۱) جمع می‌شدند و موضوع نمایش خود را به اطلاع می‌رساندند. پس از یك مقدمه (نمایش آمدن دیونوسوس به آتن) یك راهپیمایی با شرکت مقامات رسمی، کوره‌گوس(۱۳۲)ها (تهیه‌کنندگان و حامیان نمایشها)، و گروهی که هدایایی را در پشت سرحیوانات قربانی برای دیونوسوس می‌آوردند شرکت می‌کردند. این راهپیمایان ازمیان بسیاری از مناطق آتن عبور می‌کردند، در بعضی قربانگاهها توقف می‌کردند و می‌رقصیدند، و سرانجام با تقدیم هدایای خود و قربانی کردن یك گاو نر در قربانگاه دیونوسوس مراسم را به پایان می‌رساندند.

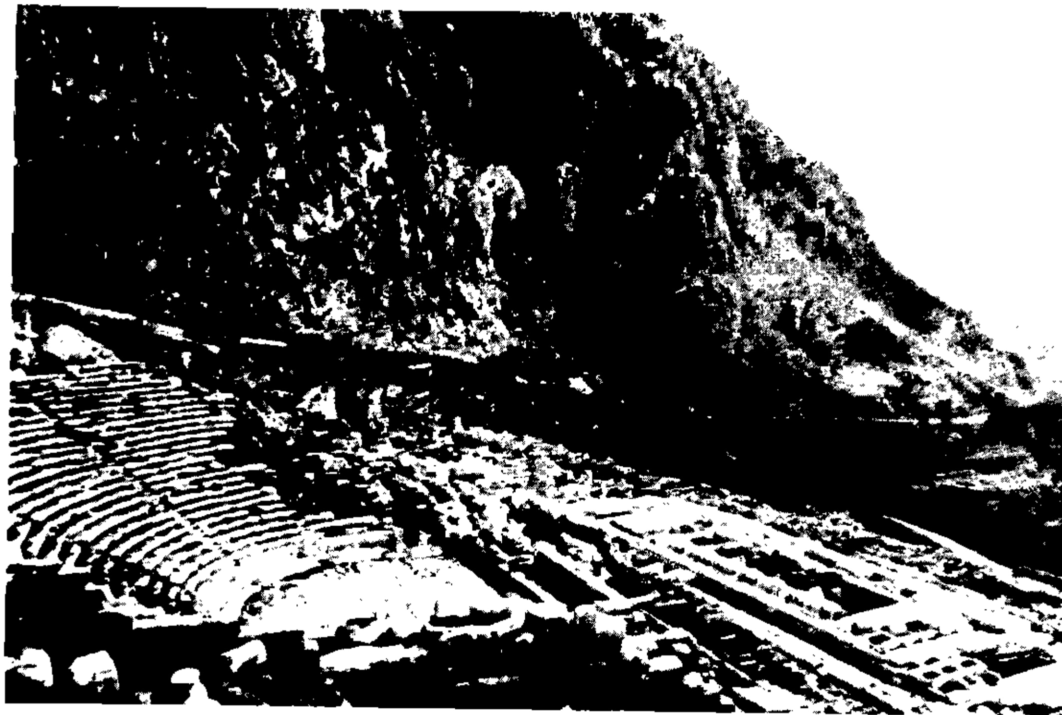
سپس نوبت به مسابقه‌ی دیتیرامب می‌رسید. در طول سده‌ی پنجم پیش از میلاد ده گروه همسرایی پنجاه نفری، هر گروه از یك قبیله، با هم مسابقه می‌دادند. بعد نوبت به نمایشنامه می‌رسید. هر یك از سه درام‌نویس شرکت‌کننده در مسابقه، سه تراژدی و یك ساتیر عرضه می‌نمود، به طوری که اجرای نمایشهای هر درام‌نویس یك روز طول می‌کشید. پس از ۴۸۷ـ۴۸۶، هر یك از پنج کمدی نویس تنها یك نمایش عرضه می‌کرد (به استثنای ایام جنگ پلوپونز که تعداد کمدیها دوباره به سه تقلیل یافت). احتمالاً کمدیها در همان روزی که تراژدیها عرضه می‌شدند به اجرا در می‌آمدند، اما ترتیب دقیق آن برای ما روشن نیست. در سال ۴۴۹، جایزه تنها به نمایشنامه‌ها تعلق می‌گرفت؛ اما پس از این تاریخ به بازیگران نیز جایزه داده می‌شد. دو روز پس از پایان جشنواره، هیأتی تشکیل جلسه می‌داد و گزارشهای مقامات رسمی و مسؤول جشنواره بررسی می‌شد، همچنین به شکایاتی که درباره‌ی نحوه‌ی اجرای

جشنواره از طرف مردم شده بود، رسیدگی می‌شد.

جشنواره‌ی لنایا در حوالی ژانویه زیر نظر آرکون بازیلیوس(۱۳۳)، مقام رسمی مراسم مذهبی آتن، برگزار می‌شد. مورخان برآنند که جشنواره‌ی لنایا در اصل نماینده‌ی دیونوسیای روستا است و تاریخ و نحوه‌ی اجرای آن، پس از این که آتن از شکل روستایی به درآمد، تغییر کرد. هیچ بخشی از بخشهای آتیکا، دیونوسیای روستا و لنایا هر دو را برگزار نمی‌کردند، و لنایا ویژه‌ی شهر بود. در ماه ژانویه، هنگامی که دریاها امنیت نداشتند،و سفر از شهری به شهر دیگر میسر نبود، لنایا تنها یك جشنواره‌ی محلی به جا می‌ماند، در نتیجه آزادی‌ی بیان بیشتری حاصل می‌شد، از اینرو گاه لنایا یادآور کمدی نیز هست، که در آن مقامات رسمی آتن و شخصیتهای سیاسی اغلب مورد استهزا قرار می‌گرفتند.

تا سال ۴۴۲ فعالیتهای دراماتیك در جشنواره‌ی لنایا رسمیت نیافته بودند، اما امکان این هست که نمایشنامه‌هایی به صورت غیررسمی قبل از آن تاریخ اجرا شده باشند. دراواخر سده‌ی پنجم، در تئاتر

تصویر ۲.۲۰. (●) معبد ـ تئاتر اپولو که در همه‌ی یونان مورد تقدیس بود. از کتاب تاریخ باستان و قرون وسطی.



دیونوسوس (ساختمان بزرگ تئاتر آتن) نمایشهایی اجرا می‌شد، اما تاریخ اولین اجرا معلوم نیست. اساساً ممکن است لنایا جای دیگری غیر از این تئاتر برگزار شده باشد، زیرا دیونوسوس در قیافه‌های گوناگونی مورد پرستش بوده است، و هر مسلکی در آن زمان، مکان مقدس مربوط به خودش را داشته است. مثل مسالك مختلف مسیحی در زمان ما. دیونوسیای شهر برای بزرگداشت دیونوسوس اِلوتریوس[۱۳۴] برگزار می‌شد، از اینرو تئاتر دیونوسیا عملاً در حوزه‌ی نفوذ او ساخته شد. حال آنکه لنایا در بزرگداشت لنائیوس[۱۳۵] برپامی‌شد و مکان مخصوص او برای ما شناخته نیست. امروز محققان بسیاری بر این باورند که در آگورا[۱۳۶] یك محل نمایش (یا بازار اصلی شهر) قرار داشته است، و لنایا نخستین بار در آن محل اجرا شده است. برخی از صاحبنظران معتقدند نمایشنامه‌ها تا زمانی که در ۴۴۲ رسمیت یافتند، در آگورا اجرا می‌شدند و پس از رسمیت یافتن، محل مزبور به تئاتر دیونوسوس تبدیل شد.

مسابقات جشنواره‌ی لنایا ویژه‌ی نویسندگان و بازیگران کمدی بود، اما در ۴۳۲ مسابقات دیگری نیز برای نویسندگان و بازیگران تراژدی افزوده شد. در این جشنواره نیز مانند دیونوسیای شهر، همه ساله ۵ کمدی‌نویس (به استثنای زمان جنگ پلوپونزی) و تنها دو تراژدی‌نویس (که هر یك دو نمایشنامه ارائه می‌دادند) در مسابقه شرکت می‌کردند. نمایشهای ساتیر و دیتیرامب هرگز در جشنواره‌ی لنایا اجرا نگردیده‌اند.

دیونوسیای روستا در دسامبر برپا می‌شد، اما لزوماً در همه‌ی بخشها در این روز اجرا نمی‌شد. این جشنواره زیر نظر دمارکوس[۱۳۷] (دادستان کل) مستقر در هر یك از بخشها برگزار می‌گردید، و ترتیب اجرای هر جشنواره چنین بود: یك راهپیمایی که در آن فالوس[۱۳۸] عظیمی روی تیرهای چوبی حمل می‌گردید. این مراسم ظاهراً برای احیای حاصلخیزی در هنگامی از روز که خورشید ضعیف‌ترین وضع را داشت انجام می‌گرفت. هنوز نمی‌دانیم اجرای نمایش از چه زمانی جزء این جشنواره شد. البته به نظر نمی‌رسد که همه‌ی بخشهای یونان، شامل بیش از ۱۰۰ حوزه، در جشنواره‌های خود نمایش گنجانده باشند. اما، به هر حال مسلم است که پیش از سده‌ی پنجم، قبل از اینکه جشنواره‌ی لنایا رسمیت یابد، در بعضی بخشها نمایشنامه‌هایی اجرا می‌شده است، واین رسم در قرن چهارم وسعت بیشتری یافت. افلاطون (حدود ۴۲۷ ـ ۳۴۷ پ.م.) می‌نویسد، در این هنگام دیونوسیای روستا در بخشهای مختلف و در روزهای متفاوتی برگزار می‌شد، تا مردم بتوانند سفر کرده و نمایشهایی را که در گروههای سیار اجرا می‌شد، تماشا کنند. بخشهایی که در آنجاها نمایشهای دراماتیك اهمیت بیشتری داشتند، پیرائوس[۱۳۹] (که گفته می‌شود اوریپید حداقل یکبار در آن نمایش داده است)، ایکاریا[۱۴۰]، سالامیس[۱۴۱]، و الوسیس[۱۴۲] بودند. بسیاری از این بخشها خود بنای تئاتر دائمی‌ی خود را ساختند.

بیشترین اطلاعات ما از دیونوسیای روستا به تاریخ سده‌ی چهارم یا بعد از آن برمی‌گردد. در آن دوران، بازیگران آثاری را که قبلاً در جای دیگر اجرا شده بود بازسازی می‌کردند، ولی منابع نمایشنامه‌هایی که در سده‌ی پنجم اجرا می‌شدند برای ما شناخته نیست. احتمالاً دیونوسیای روستا محلی برای تجربه‌های نمایشی بوده، یا وقتی نمایشنامه‌هایی در دیونوسیای شهر، یا لنایا امکان اجرا نمی‌یافتند، به آنجا برده می‌شدند، و یا جایی بوده است که نمایشنامه‌هایی که قبلاً در شهر اجرا

شده بودند در آنجا تکرار می‌گردیدند. هر چند دیونوسیای روستا در توسعه‌ی درام یونان تأثیر زیادی نداشته، اما فعالیتهایی که در این جشنواره انجام می‌گرفت نشان می‌دهد که تئاتر تا چه حد مورد توجه بوده است، و نیز اینکه اجرای تئاتر منحصر به آتن نبوده است.

گزینش نمایشنامه و سرمایه‌گذاری

هر درام نویسی که می‌خواست در مسابقه‌ی جشنواره شرکت کند می‌بایستی نزد آرکون اسم بنویسد و یك گروه همسرایان درخواست کند. برای ما روشن نیست که مقامات رسمی نمایشنامه‌ها را چگونه برمی‌گزیدند. احتمال داده می‌شود که هر مؤلفی قسمتهایی از اثرش را در مقابل کمیته‌ای تحریر می‌کرد، و گزینش نمایشنامه‌های سال بعد حدود یك ماه پس از پایان هر جشنواره انجام می‌گرفت. باز روشن نیست که در یازده ماه باقی مانده چه مدت صرف تمرین می‌شد.

پس از سال ۵۰۱، قسمت اعظم مخارج تهیه‌ی نمایشنامه‌ها توسط کوره گوسها، که توسط آرکون انتخاب می‌شدند، از اشخاص متمول شهر دریافت می‌شد. این وجه جزء سهمیه و مسؤولیت همشهریان پولدار بود که باید همه ساله به نوبت می‌پرداختند. کوره‌گوس (شخصی که مسؤول گزینش و تهیه‌ی دیتیرامب و همسرایان بود) ترتیب تمرین همسرایان و تهیه‌ی لباس را در زیر متن نمایشنامه می‌نوشت و احتمالاً دستمزد نوازندگان را نیز می‌پرداخت. بعلاوه، همو بود که وسایل مورد نیاز و کمبود بازیگران و نیازهای دیگر را (از جمله همسرایان دوم در بعضی نمایشنامه‌ها) که ایالت مسؤولیتی در قبال آن نداشت تأمین می‌کرد. چنین به نظر می‌رسد که مسؤولیت ایالت تنها تأمین ساختمان نمایش، جوائز (به مؤلفین، کوره‌گوسها، و بازیگران)، دستمزد بازیگران و نویسنده بود. از آنجا که کوره‌گوس مسؤول تأمین مخارج اصلی و تهیه‌کننده‌ی نمایش بود، می‌توانست نویسنده را تشویق، یا او را دلسرد کند. گفته می‌شود اکثراً کوره‌گوسها بلند نظر و سخی بوده‌اند، زیرا جایزه‌ی نمایشنامه بین آنها و نویسنده مشترکاً تقسیم می‌شده است.

تقریباً همه‌ی درام‌نویسان اثر خود را شخصاً کارگردانی می‌کردند، اما در مورد کمدی‌نویسان بسیار پیش می‌آمد که این وظیفه را بر عهده‌ی دیگری واگذارند. در زمان اشیل، مؤلف خود در نمایش بازی می‌کرد، همسرایان را راهنمایی می‌کرد، و رقص وموسیقی را نیز می‌ساخت. وی تقریباً همه‌ی زیر و بمهای اجرا را زیر نظر می‌گرفت. لذا نخستین عامل وحدت، نویسنده ـ کارگردان بود، که وظیفه‌اش همچون کارگردانان دوران ما پیچیده بود. اهمیت نقش نویسنده را در درامهای یونان باستان از نامی که به او داده‌اند می‌توان دریافت: دیداسکالوس[۱۴۳] (معلم)، زیرا وی هم مربی اجرا (در طول تهیه‌ی نمایش) و هم مربی تماشاگران و مردم (از طریق کار ارائه شده) به حساب می‌آمد.

بازیگران و بازیگری

در آغاز، درام‌نویس و بازیگر یکی بودند. جدایی این دو وظیفه زمانی حاصل شد که در اوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، اشیل دومین بازیگر را مطرح ساخت. اما هنوز درام نویسان در نمایشهای خود بازی می‌کردند تا اینکه سوفوکل این رسم را در ۴۶۸ با معرفی بازیگر سوم برهم زد. ظاهراً هنگامی که بین بازیگران تراژدی نیز مسابقه‌ای ترتیب داده شد (حوالی ۴۴۹)، جدایی بازیگر و نویسنده کامل شد. در سده‌ی پنجم، بازیگران حداکثر نیمه حرفه‌ای به شمار می‌رفتند، زیرا هنوز نیازی به بازیگر حرفه‌ای تمام وقت نبود، و احتمالاً درآمد بازیگران از تأمین می‌شد.

پس از حدود ۴۶۸، تعداد بازیگران برای هر نمایش تراژدی در سه نفر تثبیت شده بود، و این سه بازیگر همه‌ی نقشهای موجود در نمایشنامه را بازی می‌کردند. «قاعده‌ی سه بازیگر» گاهی تعدیل می‌یافت، و اجازه داده می‌شد که از بازیگرانی بدون دیالوگ یا با چند خط دیالوگ استفاده شود. اودیپ درکولون، اثر سوفوکل، را می‌توان با سه بازیگر اجرا کرد، به شرط آنکه بازیگری که در پرده‌ی قبل نقشی را بازی می‌کند، در پرده‌ی بعدی نقش دیگری را برعهده بگیرد. هر چند در مورد رعایت این قانون شواهد زیادی در دست داریم، ولی مشکلاتی که رسم وجود سه بازیگر می‌تواند ایجاد کند (حداقل با معیارهای امروزی) بسیاری از محققان را به شك انداخته است که اصلاً چنین قاعده‌ای وجود خارجی داشته است.

کمدی محدودیتهای کمتری داشت. بیشتر صحنه‌ها در کمدیهای موجود به سه بازیگر نیازدارند، تعدادی به چهار بازیگر، و حداقل یك صحنه در دست داریم که به پنج بازیگر نیاز دارد. محدودیت تعداد بازیگران احتمالاً از آنرو اعمال می‌شد که داوری را بیطرفانه‌تر سازد. لذا محدودیتهای مسابقه‌ها و نمایشهای جشنواره‌ی لنایا احتمالاً با دیونوسیای شهر فرق داشته است، چراکه گذشته از شرایطِ جایزه، شرایط دیگر این دو جشنواره نیز متفاوت بوده‌اند.

پیش از ۴۴۹ (تاریخ ورود بازیگران به مسابقه)، هر نویسنده‌ای گروه خود را خود انتخاب می‌کرد، اما بعد از آن، بازیگران اصلی توسط قرعه به نویسنده‌ی شرکت‌کننده در مسابقه می‌پیوستند. قرعه‌کشی نیز احتمالاً برای آن انجام می‌شد تا نویسنده‌ای نتواند از طریق روابط شخصی بازیگران بهتری را انتخاب کند و از رقبایش پیش افتد. با آنکه همه‌ی بازیگران دستمزد خود را از ایالت می‌گرفتند، تنها بازیگر نقش اول جایزه می‌برد؛ این جایزه‌ی بازیگری حتی به بازیگران نمایشنامه‌های خارج از مسابقه نیز تعلق می‌گرفت.

یونانیان در نمایشهای خود برای صدا اهمیت زیادی قایل بودند، زیرا آنچه مورد قضاوت قرار می‌گرفت زیبایی و توانایی‌ِ تطبیق حالت گفتار با حالت و نقش شخصیت بود. پیداست خواندن متن بیشتر تحریری (دکلماتوری) بود تا واقعگرایانه، زیرا قصد بازیگر انتقال سن یا جنس نقش نبود بلکه انتقال احساس مناسب با صحنه‌ی مورد نظر بود. بعلاوه، اجرای نقش در نمایشنامه‌ها سه نوع طریقه‌ی بیان را از بازیگر می‌خواست: گفتاری، تحریری[۱۲۴] (رسیتاتیو)، و آوازی. پرورش صدا به عنوان وسیله‌ی بیانی در یونان به همان صورتی بود که یك خواننده‌ی اپرا در زمان ما پرورش

می‌یابد. بهترین بازیگر کسی بود که به معیارهای والایی از زیبایی در صدا می‌رسید، و بدترین بازیگر، لفاظ و یاوه‌سرا بود و داد و فریاد می‌کرد.

برای بازیگر یونانی حالت چهره اهمیتی نداشت، چرا که همواره صورتکی بر چهره می‌نهاد. در تراژدی، اطوار[۱۲۵] و حرکت ساده و متنوع بود، اما در کمدی، رفتار و گفتار عوامانه، عجیب و غریب، و مسخره آمیز بود. بعضی از صاحبنظران معتقدند حرکت در نمایشهای یونان متمایل به معیاری مرسوم و استانده (استاندارد)، و یا همچون رقصهای روایی[۱۲۶] حاوی اطوارهایی نمادین بود.

هر چند امروز ممکن نیست سبك بازیگری در سده‌ی پنجم پیش از میلاد را به دقت شناخت و وصف کرد، اما نشانه‌هایی از آن سبکها را که همه غیر واقعگرایانه بودند می‌توان برشمرد: اول، یك بازیگر معمولاً در یك نمایشنامه بیش از یك نقش را بازی می‌کرد. دوم، همه‌ی نقشها حتی نقش زنان را مردان بازی می‌کردند. سوم، از آواز، تحریر، قطعات همسرایی[۱۲۷]، رقص، و صورتك، استفاده‌ی فراوان و آزادانه‌ای می‌شد که همه تا حد زیادی شیوه‌پردازانه[۱۲۸] (استیلیزه) بودند. البته شیوه‌پردازی‌ِ بیش از حد که در اواخر سده‌ی پنجم معمول شده بود، احتمالاً در مورد اوایل سده‌ی پنجم صادق نیست. بازی کردن در تراژدی و کمدی، هر دو بدون شك ملهم از زندگی روزمره بود — تراژدی به سوی آرمانگرایی، و کمدی به جانب تقلید و هجو میل داشت — اما، هر چه هست، این حوادث دراماتیك باید برای تماشاگران و دنیای آنان قابل درك و هضم بوده باشد.



تصویر ۲.۲۱. (*) بازیگران در لباس کنی، در حال آماده شدن. احتمالاً سده‌ی اول پیش از میلاد. برگرفته از کتاب دنیای شگفت‌انگیز تئاتر، جی. بی. پریستلی، ۱۹۵۹.

مسلماً عناصر چندی از جمله همسرایان، موسیقی و رقص، لباس، صورتك، و حتی معماری تئاتر، سبك بازیِ بازیگران را تحت تأثیر قرار می‌دادند. لذا بررسیِ این عناصر می‌تواند ما را در فهم کلی و تأثیر نمایشهای اجرا شده در سده‌ی پنجم یاری رساند.

همسرایان

در تراژدیهای نخستین، همسرایی بر سراسر نمایش غالب بود، زیرا نمایش تنها یك بازیگر داشت و او هم مرتب صحنه را برای تغییر نقش ترك می‌گفت. در نمایشنامه‌های اشیل، با آنکه بازیگر دوم وارد درام شده بود همچنان نقش اصلی در نیمی از نمایش دراختیار همسرایان بود. بعلاوه، در تراژدی **ملتمسان** نقش اصلی را همسرایان برعهده دارند، و در **اومنیدز (الهگان انتقام)** همسرایان نقش مقابل بازیگر را به عهده می‌گیرند. پس از اشیل نقش همسرایان سال به سال کاهش یافت تا جایی که در نمایشنامه‌های اوریپید نقش همسرایان اغلب با رشته‌ی باریکی به حرکت دراماتیك پیوند می‌خورد.

مورخان در مورد تعداد همسرایان اختلاف نظر دارند. عقیده‌ی مرسوم آن است که تعداد همسرایان پنجاه نفر بوده است، که در دوران اشیل به دوازده نفر تقلیل یافت، و دوباره در دوران سوفوکل به پانزده نفر رسید. مدرك صریحی در مورد تعداد پنجاه نفر همسرایان در دست نیست، و نظریه‌ی فوق از دو منبع حاصل شده است: اول قول ارسطو است که می‌نویسد، تراژدی از

تصویر ۲۲.۲. (●) احتمالاً صحنه‌ای از تراژدی **آگاممنون**، اثر اشیل. نقش گلدان یونانی.



بدیهه‌سراییِ سرخوانِ همسرایان در دیتیرامب به وجود آمده است. بااین نظر می‌توان به این نتیجه رسید که نویسندگان بعد از ارسطو از آنرو تعداد همسرایان را پنجاه نفر ذکر می‌کنند که تعداد همسرایان در دیتیرامب پنجاه نفر بوده است. البته این سند قدیمی ارزش خود را دارد، اما به ما نمی‌گوید قبلاً چگونه بوده که بعد در سال ۵۰۸ به پنجاه نفر رسیده است، و این سال زمانی است که تراژدی کاملاً جای خود را پیدا کرده بود. دومین منبع مهم در پشتیبانی از همسرایان پنجاه نفری، نمایشنامه‌ی **ملتمسان** است که همسرایان آن دختران داناتوس هستند، و در اساطیر نقل است که تعداد دختران داناتوس پنجاه نفر بودند. باز اشیل در نمایشنامه‌ی خود نیاورده که چند تا از دختران داناتوس در بازی شرکت کرده‌اند. بعلاوه، سند تازه‌ای به دست آمده که تاریخ نوشتن این نمایشنامه را متفاوت از آنچه ما می‌دانیم ذکر می‌کند (قبلاً تاریخ نوشتن این نمایشنامه را حدود ۴۹۰ می‌دانستند)؛ سند جدید همچنین حاکی از آن است که این نمایشنامه پس از آن که سوفوکل در مسابقه شرکت کرد، تهیه شد (یعنی پس از ۴۶۸)، و این زمانی است که تعداد همسرایان دوازده نفر بوده است. به هر حال شواهد دیگری نیز حاکی از آن است که در ابتدا تعداد همسرایان پنجاه نفر بوده است. البته در باره‌ی این شواهد شك و تردیدهایی نیز وجود دارد.

سندی که تعداد همسرایان را دوازده نفر ذکر می‌کند در اصل براساس نمایش آگاممنون استوار است که در آن دوازده سطر برای همسرایان وجود دارد، و بنا به نظر برخی منتقدان این دوازده سطر بین دوازده همسرا تقسیم می‌شده است. اینکه هر یك از همسرایان یك سطر را می‌خوانده‌اند کاملاً مبتنی بر حدس و گمان است. کسانی که از نظریه‌ی دوازده نفر پشتیبانی می‌کنند معمولاً چنین توضیح می‌دهند: تعداد کل بازیگرانی که نقش همسرایان را ایفا می‌کردند پنجاه نفر بوده است، و چون در دوران اشیل همسرایان به تعداد تقریباً مساوی بین چهار درام‌نویس رقیب در مسابقه تقسیم می‌شدند، لذا به هر درام‌نویسی دوازده تن می‌رسیده است؛ به این ترتیب همه‌ی همسرایان موجود می‌توانستند در نمایش شرکت کنند. علتی که بر این تغییر ذکر می‌شود معمولاً اقتصادی است؛ یعنی می‌خواستند مخارج جشنواره را پایین بیاورند.

در گزارشهای نویسندگان چند سده پس از سوفوکل شواهدی هست که تعداد همسرایان را پانزده نفر ذکر می‌کنند. اما آنها هیچ ضابطه‌ای را برای نظر خود ارائه نمی‌دهند. در هر حال، مدت زیادی است که تعداد پانزده همسرا برای نمایشنامه‌های سوفوکل و اوریپید پذیرفته شده است، گو اینکه در سالهای بعد از اوریپید، تعداد همسرایان مدام تقلیل می‌یافت و گاه به سه نفر می‌رسید.

بعضی از تراژدیهای یونانیِ دارای دسته‌ی دوم همسرایان نیز هستند که گاه اصلاً گفتاری ندارند و گاه تنها دو سه سطر گفتگو دارند. در **ملتمسان** اثر اشیل، همسرایانی به نام ملازمانِ دختران داناتوس وجود دارند، و در هیپولیت اثر اوریپید دو نوع همسرای کاملاً متمایز حضور دارند.

همسرایان عموماً با هم و با گامهایی با شکوه وارد صحنه می‌شدند. به ندرت بعضی از اعضای همسرایان به تنهایی یا در دسته‌های کوچك، و گاه از نقاط مختلف، به صحنه می‌آمدند. اکثر قسمتهای مربوط به همسرایان با رقص و آواز هماهنگ و دسته جمعی همراه بود، و گاه

همسرایان به دو دسته تقسیم می‌شدند و هر دسته به نوبت می‌خواند. گاه همسرایان با قهرمانان اصلی (بازیگران) گفتگو می‌کردند، و به ندرت همسرایان به تنهایی سخن می‌گفتند. به عنوان بازیگر، همسرایان در موقعیتهای مختلف عکس‌العمل مناسبی نشان می‌دادند؛ اما هیچ مدرکی صراحت ندارد که در طول قطعات مختلف نمایش وضع همسرایان و نحوه‌ی ایستادنشان در صحنه چگونه بوده است، و اینکه هنگام تحریر اشعار چگونه حرکت می‌کردند.

از آنجا که نمایش ساتیر در پایان تراژدی و مرتبط با آن اجرا می‌شد، لذا همسرایان ساتیرها احتمالاً از همان سنت اصلی در تراژدی پیروی می‌کردند. اما چون ساتیر همچون تراژدی جدی نبود، همسرایان در ساتیر از نظر آزادی‌ی عمل به کمدی نزدیك می‌شدند.

همسرایان کمدی کهنه از ۲۴ عضو ترکیب می‌یافتند که گاه، مثلاً در نمایش لیسیستراتا، به دو بخش تقسیم می‌شدند و هر بخش نماینده‌ی يك جنس بود. ظاهراً در کمدی آزادی عمل بیشتری از تراژدی وجود داشت، در نتیجه در کمدی ورود، رقص، و دیگر حرکات همسرایان بسیار متنوع‌تر و آزادانه‌تر بود. نمایشنامه‌های موجود نشان می‌دهند که همسرایان کمدی از تحرك زیادی برخوردار بوده‌اند.

در همه‌ی انواع نمایشهای دراماتیك، همسرایان پس از پیش درآمد وارد صحنه می‌شوند و تا پایان نمایش در صحنه می‌مانند، بجز چند مورد استثنایی که از همان آغاز نمایش وارد صحنه می‌شوند، و گاه یکی دو بار از صحنه خارج می‌شوند و دوباره باز می‌گردند.

گروه همسرایان در نمایشنامه‌های یونانی کاربردهای گوناگون دارند: اول، نقش وکیل یا مأمور؛ همسرا نصیحت می‌کند، اظهارنظر می‌کند، سؤال می‌کند، و گاه نقش فعالی برعهده می‌گیرد. دوم، چهارچوب اخلاقی و اجتماعی‌ی حوادث صحنه را تعیین می‌کند، و برای عملی که نیاز به قضاوت داشته باشد معیار می‌گذارد. سوم، گاه نقش تماشاگری ایده‌آل را بازی می‌کند، یعنی نسبت به حوادث نمایشنامه عکس‌العملهایی را نشان می‌دهد که نویسنده امیدوار است تماشاگرانش نشان دهند. چهارم، همسرا در به وجود آوردن فضای کلی نمایش و صحنه به بازیگر کمك می‌کند، و تأثیر دراماتیك نمایش را افزایش می‌دهد. پنجم، حرکت صحنه را شدت می‌بخشد، نمایش را تماشایی‌تر می‌کند، و به تئاتری‌تر شدن نمایش کمك می‌کند. ششم، تأثیر مهمی بر ضرباهنگ (ریتم) نمایش می‌گذارد و با ایجاد مکثها و خلأهایی که تماشاگران را جلب کند، به تماشاگر درباره‌ی القای اهمیت آنچه اتفاق افتاده، یا قرار است اتفاق بیفتد، یاری می‌رساند.

در سده‌ی پنجم، اعضای همسرایان افرادی غیرحرفه‌ای بودند، ولی، البته کاملاً بی تجربه نبودند، چرا که رقصهای دسته جمعی در یونان باستان در میان مردم متداول بود. در هر مسابقه‌ی دیتیرامب که سالهای زیادی در دیونوسیای شهر سابقه داشت حداقل ۵۰۰ نفر شرکت می‌جستند. از طرفی چون گروه همسرایان یازده ماه قبل از اجرای نمایش در اختیار نویسنده و کارگردان قرار می‌گرفت، لذا فرصت کافی برای تربیت همسرایان وجود داشت. در آغاز، تعلیم و تربیت همسرایان برعهده‌ی درام‌نویسان بود، ولی بعدها این وظیفه برعهده‌ی اشخاص حرفه‌ای نهاده شد. اکثر اطلاعاتی که درباره‌ی تربیت همسرایان به دست ما رسیده مربوط به دیتیرامب است. اما مورخان معتقدند همان مراحل برای همسرایان

درامها نیز وجود داشته است. برای ما گفته‌اند که تربیت همسرایان بسیار طولانی و دشوار و شامل رژیم غذایی، تمرینات زیاد، و تعلیمات انضباطی زیر نظر اشخاص مختلف بوده است. همچنین متذکر شده‌اند که همسرایان را گاه با پذیراییهای بسیار نازپرورده می‌کردند. گویا تربیت و تجهیز همسرایان مهمترین و پر خرج‌ترین بخش تهیه‌ی نمایش بوده است.

موسیقی و رقص

موسیقی یکی از اجزای اصلی در تئاتر یونان به شمار می‌رفت. موسیقی همراه قسمتهای تحریری (رسیتاتیو) می‌آمد و بخشی تفکیك‌ناپذیر از سرودهای همسرایان بود. موسیقی به ندرت جدا از شعر نواخته می‌شد و تکنوازیها تنها به عنوان تأثیرات صوتی (افکت مخصوص) به کار می‌رفتند. در آغاز، موسیقی احتمالاً همراه اشعار و کلمات نواخته می‌شد تا فهم اشعار را آسان کند. در زمان اوریپید موسیقی با شکوه‌تر وهیجان‌انگیزتر گردید و برای تشدید وزن اشعار به کار رفت، در نتیجه موجب می‌شد بعضی از بندها نامفهوم گردند. بعضی از منتقدان عقیده دارند این کاربرد موجب تقلیل ارزش اشعار همسرایان گردید.

موسیقی همراه درام به وسیله فلوتی که صدایی شبیه اُوبوا یا کلارینت امروزی داشت، نواخته می‌شد. سازهای دیگر از قبیل چنگ (بربط)، شیپور، و سازهای مختلف ضربی گاهی به عنوان افکت مخصوص نواخته می‌شدند. نوازنده‌ی فلوت در جلوی بقیه می‌ایستاد، اما جایگیریهای دیگر و تغییرات بعدی برای ما معلوم نیست. برخی از مورخان پذیرفته‌اند که نوازنده‌ی فلوت کفشهای چوبی می‌پوشید تا ضرباهنگ موسیقی را با پا حفظ نماید. گاه بازیگر اول با چنگی در دست، تحریر و آواز خود را همراهی می‌کرد.

امروز ما نمی‌دانیم موسیقی نمایشها را چه کسی می‌ساخت. شاید روزگاری نویسنده‌ی نمایشنامه این وظیفه را هم برعهده داشته است، اما معمولاً، و به احتمال زیاد، نوازنده‌ی فلوت این وظیفه را انجام می‌داد.

آنچه از موسیقی یونانی به دست ما رسیده آن قدر ناچیز است که نمی‌توان چگونگی آن را به دقت روشن کرد. یونانیان معتقد بودند موسیقی حاوی کیفیتی اخلاقی است؛ این اعتقاد، احتمالاً بدان معنی است که آنان از انواع گوناگون موسیقی حالات و مفاهیم ویژه‌ای را مراد می‌کردند. آنها دستگاههای فراوانی را می‌شناختند که آهنگ و ترتیب فواصل متفاوتی داشتند. نواخت (تون) دستگاههای مختلف همیشه يك وزن نداشت، و بعضی از فواصل پرده‌ها تا یکچهارم پرده کوتاه می‌شد. از نظر کیفی، موسیقی یونانی بیشتر به موسیقی شرقی شباهت داشت تا موسیقی جدید غربی. دستگاههای اصلی متعلق به دوریها، ایونیها، فریقیها، آئولی[149]ها، و لیدیایی[150]ها بود و تأثیرات متنوعی از هیپودوری[151]ها یا میکسولیدی[152]ها را نیز پذیرفته بود. هر دستگاه کیفیتی داشت که احساس ویژه‌ای را تداعی می‌کرد، در نتیجه بعضی دستگاهها مناسب تراژدی، و برخی مناسب کمدی شناخته می‌شدند، و بعضی از دستگاهها مناسب هیچ درامی نبودند.

رقص نیز همچون موسیقی حاوی کیفیتی اخلاقی



تصویر ۲۳.۲. (*) موزها، همراهان آپولو، خدای موسیقی، هر یك با نشان ویژه‌ی خود.

بود. یونانیها هر نوع حرکت ضربی‌ی توصیفی را رقص می‌شناختند. لذا رقص لزوماً منحصر به الگوهایی که به وسیله‌ی پاها ایجاد می‌گردند، تعریف نمی‌شد، زیرا اطوار و پانتومیم هم اگر ضرباهنگی را منتقل می‌کرد، به عنوان رقص شناخته می‌شد. اکثر رقصهای یونانی روایی بودند (یعنی نشان‌دهنده‌ی شخصیت یا وضعیتی ویژه بودند). به نظر می‌رسد که رقص در اجراهای تئاتری ارتباط نزدیکی با کلمات صحنه داشته است، و این ارتباط از طریق یك سلسله اطوارهای نمادین (چیرونومیا[۱۵۳]) لحظه به لحظه حفظ می‌شده است.

با آغاز سده‌ی چهارم، رقصهای تراژدیها را اِملیا[۱۵۴] (اصطلاحی که معرف هماهنگی، وقار، و شکوه است) می‌نامیدند. این طبقه‌بندی مسلماً بسیار کلی و وسیع بود، چرا که بخشهای همسرایی شامل راهپیماییهای مذهبی، رقصهای عروسی، حرکات خلسه‌آور، و انواع بسیار دیگر نیز می‌شود.

رقصهای کمدی متانت کمتری از رقصهای تراژدی داشتند. بعضی از رقصهای کمدی عمداً تظاهر به مسخرگی می‌کردند. اغلب در پایان نمایش، همسرایان همراه با رقصهایی وحشیانه صحنه را ترك می‌کردند. رقصهای همسرایان کمدی از منابع مختلفی الهام می‌گرفتند: حرکات جانوران، مراسم مذهبی، جشنهای پیروزی، و فعالیتها و آیینهای متنوع دیگر. بازیگران هنگام رقص بشکن می‌زدند، به سینه و ران خود می‌کوفتند، جست و خیز می‌کردند، پشتك و وارو می‌زدند، و گاه بازیگران دیگر را می‌کوفتند. معمول‌ترین اصطلاح برای رقص کمدی کوژداکس[۱۵۵] است.

رقص اصلی‌ی نمایش ساتیر سیکینیس[۱۵۶] نامیده می‌شد، که با جست و خیزهای تند، حرکات «خرکی» و پانتومیمهای هرزه همراه بود. در این حرکات گاه نیز رقصهای تراژیك را به استهزا می‌گرفتند.

تصویر ۲۴.۲. (*) هرمس، چنگی را که خود اختراع کرده در دست دارد. موزه‌ی بریتانیا.





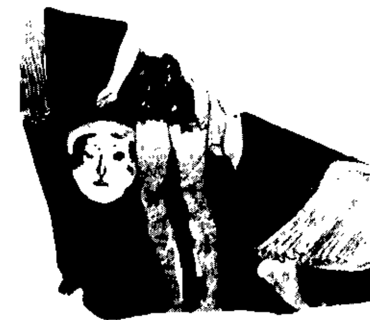
لباس و صورتك

سبك ظاهری و کلی‌ی نمایشهای تئاتری در یونان تحت تأثیر لباس و صورتك بوده است. مورخان بسیاری تأکید کرده‌اند که لباس معمول برای بازیگران تراژدی پیراهن بسیار تزیین شده‌ای با آستینهای بلند و گاه کوتاه بود. گفته می‌شود این لباس یا از لباسهای روحانیان دیونوسوسی (که نشانه‌ی وظیفه‌ی تشریفاتی و روحانی‌ی بازیگران بود) اقتباس شده بود، یا آنکه در اوایل سده‌ی پنجم توسط اشیل طراحی شده بود. اینکه همه‌ی بازیگران چنین لباس استانده‌ای می‌پوشیده‌اند مسلم نیست. این حدس و گمان مورخان تقریباً همه ناشی از وجود تصاویری است که روی گلدانهای یونانی نقاشی شده است. اما بر این مدارك به چند دلیل می‌توان تردید کرد: ۱) اکثر این گلدانها به بعد از سده‌ی پنجم تعلق دارند؛ ۲) ارتباط این نقاشیهای روی گلدان با صحنه‌های تئاتری بارز نیست؛ ۳) مهمتر از همه اینکه نقاشیهای دیگری را بر گلدانهای دیگر می‌توان سراغ کرد که لباسهای متفاوتی بر تن تصاویر آن نقش شده است و آنها نادیده گرفته می‌شوند. شواهد دیگر درباره‌ی لباسهای قراردادی در تئاتر یونان مربوط به چند تن از نویسندگان باستانی است که سالها بعد از سده‌ی پنجم نوشته‌اند. به قول این نویسندگان پیراهنهایی که توسط اشیل طراحی شد بعدها توسط روحانیان الوسیس تغییراتی یافت و مورد استفاده قرار گرفت. آریستوفان در نمایش قورباغه‌ها به طور تلویحی اشیل را تجلیل می‌کند، زیرا وی بر تن بازیگرانش لباسهایی با شکوه‌تر از مردم عادی می‌پوشاند. لذا اگر بپذیریم که بعضی از بازیگران پیراهن بلند تزیین شده با آستینهای بلند می‌پوشیدند، بدین معنی نیست که همه بازیگران در سده‌ی پنجم لباس استانده می‌پوشیدند.

در نمایشنامه‌های موجود از آن دوره اشارات بسیار کمی به لباس می‌شود. بعضی نمایشنامه‌ها تذکر می‌دهند که شخصیتها در حال عزاداری هستند، و می‌دانیم که جامه‌ی عزا در یونان به رنگ سیاه بوده است. در نمایشنامه‌ی آلسست از اوریپید، ذکر شده که بر تن مرگ باید جامه‌ی سیاه و «رعب‌آور» پوشانند. تعدادی از شخصیتهای اوریپید لباسهای شندره بر تن دارند، و در نمایشهای اودیپ درکولون و فیلوکتتس از سوفوکل قهرمانان‌داستان به لباسهای پاره‌ی خود اشاره می‌کنند.



تصویر ۲.۲۶. گلدان معروف به آندرو مدا. اواخر سده سجم پیش از میلاد. تصاویر مرکز و گوشه‌های بالایی معمولاً به عنوان شاهدی بر لباس نمایشهای تراژدی گرفته می‌شود، در حالی که ارتباط این تصویر با اجراهای تئاتری معلوم نیست.



تصویر ۲.۲۷. تکه‌ای از گلدانی متعلق به ۴۷۰ پیش از میلاد که یك بازیگر را با صورتك نشان می‌دهد. این گلدان قدیمترین مدرك تصویری در مورد صورتکهای تئاتری است. در طرف راست، قسمتی از یك لباس پیداست که احتمالاً در تئاتر مورد استفاده بوده است. به پاپوشهای طرف چپ توجه شود. مدرسه‌ی مطالعات کلاسیك، آتن.

هرچند با این نمونه‌ها نمی‌توان نظریه‌ی لباسهای استانده را بکلی رد کرد، اما از همین نمایشنامه‌ها می‌توان دریافت که تعیین نوع لباس اهمیت جدی نداشته است. همچنین اظهار شده که لباس بازیگران در آغاز بسیار رسمی بوده، و در اواخر سده‌ی پنجم واقعی‌تر شده است.

نمایشنامه‌ها همچنین اطلاعاتی درباره‌ی لباس همسرایان به ما می‌دهند. در نمایشنامه‌ی **ملتمسان** از اشیل ذکر شده که همسرایان لباسهای غیریونانی به بردارند، و در **فیلوکتتس** از سوفوکل بعکس، لباس بازیگران غیریونانی است. سندی که بارها در متون مختلف آمده تأکید دارد که در اولین اجرای **اومنیدز** از اشیل، لباس همسرایان **فوریای**(۱۵۷) آن قدر ترسناك بود که چند زن در میان تماشاگران بچه انداختند. سند دیگری از تنوع لباسهای همسرایان سخن گفته است. در نتیجه مورخان، حتی آنهایی که بر لباس استانده‌ی بازیگران تأکید می‌ورزند، پیشنهاد کرده‌اند که لباس همسرایان نسبت به بازیگران تاحدی واقع‌گراتر بوده است (یعنی از نظر جنس، سن، ملیت، و مقام اجتماعی). پس از این همه نظرات گوناگون آیا می‌توان گفت قاعده‌ای برای لباس همسرایان و قاعده‌ی کاملاً متفاوتی برای لباس بازیگران وجود داشته است؟ هرچند این نظر منطقی نمی‌نماید، اما غیرممکن نیست، زیرا که لباس بازیگران را ایالت و یا خود مجریان تهیه می‌کردند، در حالی که تهیه‌ی لباس همسرایان برعهده‌ی کوره‌گوسها بود. اگر چه لباس متحدالشکل از نظر ما منطقی‌تر می‌نماید، اما بی شك بیگانگان، خدایان، و نیروهای دیگر فوق طبیعی در نمایشهای یونانی لباسهای بلند آستین‌دار و مجلل می‌پوشیده‌اند، چرا که در میان لباسهای رایج در

یونان، لباسی که درخور آنها باشد وجود نداشت، اما قهرمانان آشنا احتمالاً لباسهای یونانی در برمی‌کردند.

علاوه بر لباسهای بلند (یا **کیتون**(۱۵۸))، بازیگران و همسرایان هر دو احتمالاً ردای کوتاه (**کلامیس**(۱۵۹)) یا بلند (**هیماسیون**(۱۶۰)) در برمی‌کردند که هویت هر یك توسط وسیله‌ای نمادین نشان داده می‌شد: شاه با عصای سلطنتی، جنگجو با سپرش، ملتمسان با شاخه‌های گل، و قاصد با تاج گل، و غیره.

پاپوش در تراژدی متنوع بود. پاپوش معمولی ظاهراً کفشهای نرم یا پوتین بوده که تا ساق پا می‌رسیده است. در گذشته این کفشها را **کوتورنوس**(۱۶۱) می‌نامیدند که پاشنه‌ی بلندی داشت، اما نه نام و نه ارتفاع این کفشها در سده‌ی پنجم ذکر شده است. در نقاشیهای روی گلدان تصاویر تنوع وسیعی را در پاپوش نشان می‌دهند و در پاره‌ای از نقاشیها پاها را برهنه ترسیم کرده‌اند.

خوشبختانه درباره‌ی لباس در نمایشهای کمدی بین مورخان توافق بیشتری وجود دارد. هر چند که شواهد موجود چندان قابل اعتمادتر از مدارك مربوط به تراژدی



تصویر ۲.۲۸. پاره‌ای از یك گلدان از تارنتوم. این تصویر یك بازیگر تراژدی را نشان می‌دهد که صورتکی در دست دارد. پیراهن سجاف‌دار و پاپوشهای منگوله‌دار او قابل توجه است. این تصویر احتمالاً متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد می‌باشد. موزه‌ی مارتین فن واگنر دانشگاه وورزبرگ.

نمی‌نمایند. اکثراً پذیرفته‌اند که لباسهای کمدی از لباسهای روزمره‌ی مردم یونان اقتباس شده‌اند. برای مقاصد تئاتری، کیتون گاه بسیار کوتاه و بسیار تنگ گرفته می‌شد، تا برهنگی را القا کند. این لباسها را به رنگ پوست انسان و بسیار نازك می‌ساختند و اغلب لایه‌ی نرمی در زیر آن می‌دادند، و شخصیتهای مرد (و نه همسرایان) فالوس نیز می‌پوشیدند.

این لباس، که در اکثر مدارك تصویری دیده می‌شود، احتمالاً مربوط به برده‌ی کمدیهاست و پیرمرد مضحکی را نشان می‌دهد. اما به نظر نمی‌رسد که لباسی مرسوم در سراسر یونان بوده باشد،زیرا در نمایشنامه‌های موجود مردان جوانی هم نقش دارند که البته کمتر مضحکند. احتمالاً لباسهایی که به طور اغراق آمیزی مسخره می‌نمودند، به تدریج تعدیل یافتند، و تبدیل به لباسهای روزمره‌ی مردم عادی شدند. همچنین تعداد کثیری شخصیت زن در کمدیها وجود دارد که لباس آنها کمتر از مردان مسخره می‌نماید. از آنجا که در نمایشهای کمدی، تراژدیهای معروف را به باد استهزا می‌گرفتند، احتمالاً همان لباسهای تراژدی با تغییرات مختصری در نمایشهای کمدی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

مورخان به لباس نمایشهای ساتیر توجه کمی نشان داده‌اند. گفته می‌شود بازیگران ساتیر پوست بز و لنگ می‌پوشیدند، فالوسی در جلوی آن قرار می‌دادند، دمی شبیه به دم اسب به پشت خود می‌بستند، و قسمتهای دیگر بدن آنها ظاهراً برهنه بوده است. در تئاتر برهنگی را با پوشیدن لباسهای تنگ و به رنگ پوست بدن می‌نمودند. همچنین نقل است که سیله‌نوس، سرخوانِ همسرایان ساتیر در زیر لباسهای کرك‌دار و پشمالو، جبه‌ای تنگ به رنگ پوست جانوران می‌پوشید. از آنجا که شخصیتهای ساتیر موجودات اساطیری بودند، لباسهایشان در حقیقت جنبه‌ی مسخره‌آمیزتری از لباسهای تراژدی داشت.

در سده‌ی پنجم، همه‌ی بازیگران و مجریان صحنه، شاید به استثنای نوازنده‌ی فلوت صورتك بر چهره می‌نهادند. این شیوه ظاهراً از سده‌ی ششم به بعد تحول یافت، زیرا در آیینهایی که پیش از تراژدی مرسوم بودند گاهی، و نه همیشه، صورتك به کار می‌رفت. در نتیجه، تس پیس در مقابل خود دو گونه سنت داشته است، و بنا به روایات باستانی وی اشکال مختلف تغییر چهره را — آلودن چهره با دُرد شراب و چسباندن برگ بر روی آن — قبل از پیدایش صورتك تجربه کرده بود. در سنتهای باستانی همچنین آمده است که فرینیکوس اولین کسی بود که صورتك زنانه به کار برد، و اشیل اولین کسی بود که صورتك رنگ شده به کار گرفت. هیچ صورتکی از یونان باستان به دست ما نرسیده است، زیرا آنها را با پارچه‌های کتانی کم دوام، چوب پنبه، و یا چوبهای سبك می‌ساختند. اگرچه صورتکهای قدیمی‌تر ظاهراً بزرگتر از اندازه‌ی چهره بودند، و حالتهای اغراق‌آمیزی داشتند، اما ظاهراً در سده‌ی پنجم حالت و اندازه‌ی آنها بی‌جهت بزرگ و اغراق شده نبوده است. صورتکها همه‌ی چهره را می‌پوشاندند، از اینرو مو، ریش، آرایش و تزیینات، و دیگر جزئیات بخشی از صورتك بوده است.

دانستن این نکته برای ما مقدور نیست که آیا صورتکهای تراژدی در سده‌ی پنجم محدود به تعدادی تیپ قراردادی بوده یا نه؛ بعضی از مورخان معتقدند که چنین بوده، و برخی معتقدند در آن دوره راه نوآوری گشوده بوده است. صورتکهای شخصیتهای یك نمایش لازم بود به قدر کافی شاخص باشند تا تغییر نقشها به

آسانی قابل درك باشد. از طرف دیگر، اعضای همسرایان در تراژدی همواره ظاهری قابل تشخیص داشته‌اند.

صورتکهای کمدی به شدت متنوع بودند؛ در این نمایشها همسرایانِ معرف موجوداتی مانند پرنده‌ها، جانوران، یا حشرات، همه از ظاهرشان قابل تشخیص می‌بودند، اما لزوماً واقعگرایانه نبودند. صورتكِ شخصیتهای انسانی خصوصیات تشدید یافته‌تری از جمله طاسی سر یا زشتی، داشته‌اند تا مضحك‌تر به نظر آیند. در نمایشهای کمدی همه‌ی اعضای همسرایان صورتکهای همسان می‌پوشیدند، و دیگران شاخص‌تر و متمایزتر بودند. هنگامی که بازیگران نقش اشخاص معروف آتن را بازی می‌کردند، همچون سقراط در نمایشنامه‌ی ابرها، صورتك می‌بایستی شبیه آن شخص می‌بود.

گفته می‌شود صورتك همسرایان در نمایشهای ساتیر دارای بینی پهن و کوتاه، موهایی ژولیده و سیاه، ریش، و گوشهایی تیز همچون اسب بود، و گمان بر این است که بازیگران صورتکی شبیه صورتکهای تراژدی برچهره می‌نهادند.

به خاطر اهمیت زیاد لباس و صورتك در تئاتر یونان، لازم بود که سازندگان صورتك و لباس اشخاصی حرفه‌ای باشند، و متأسفانه ما درباره‌ی این اشخاص و روش کارشان هیچ اطلاعی نداریم.



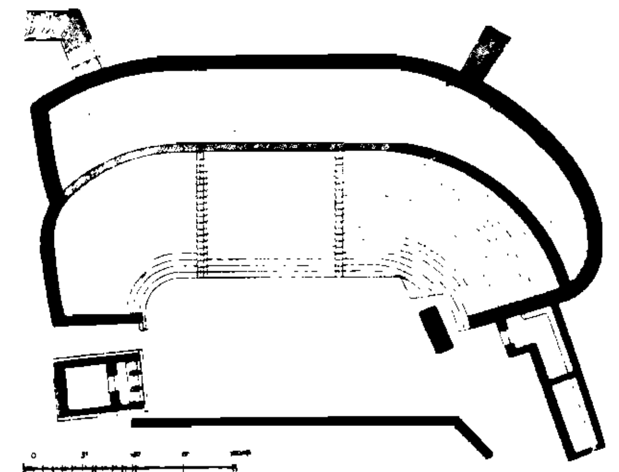
تصویر ۲۹.۲. پیکره‌ی معرفِ کمدی کهنه.

معماریِ تئاتر

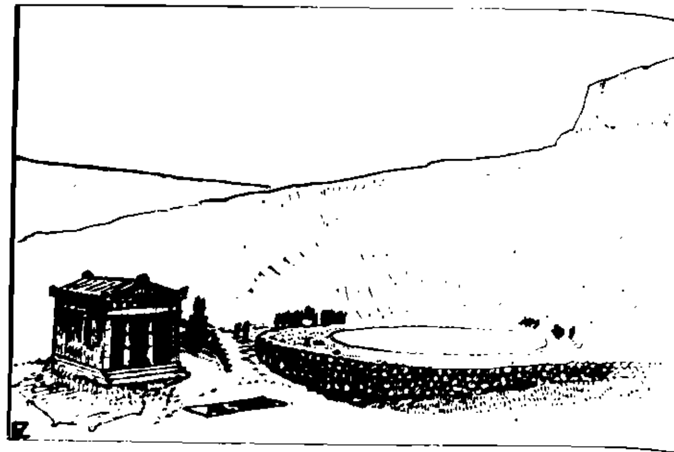
مکان اجرای تئاتر در یونان، معمولاً وابسته به حریم مقدس خدایان بود. پیش از برپایی مسابقات دراماتیك، مکانهایی از این نوع فراوان بودند. در کشفیات باستانشناسی در قصرهای مینوسی در کرِت یك «محل تئاتر» کشف شده است که در دو طرف آن نیمکتهایی سنگی قرار دارد و به شکل مستطیلی به عرض ۱۲ و طول ۱۴ متر ساخته شده بود. احتمالاً این مکانها برای رقص، جشنها، و گاوسواری ساخته شده بودند. محققان معتقدند فضاهای تئاتری اولیه نیز در سرزمین یونان چهارگوش یا مستطیل شکل بوده‌اند. حفاریهای اخیر در ایستمیا[۱۶۲] (نزدیك کورنت) و نیز وجود تئاتر در توریکوس[۱۶۳] (شاید قدیمیترین تئاتر در آتیکا) که قسمتی از آن مستطیل شکل است صحت این نظریه را تأیید می‌کند. منشأ شکل ساختمان تئاتر هر چه باشد، تئاتر یونان در سده‌ی پنجم اصولاً دایره شکل بوده است. از طرفی، با آنکه تئاترهای دیگری نیز در یونان وجودداشتند، مورخان تنها به تئاتر دیونوسوس توجه نشان داده‌اند؛ چرا که کلیه‌ی نمایشنامه‌های موجود یونانی در آنجا اجرا شده‌اند.

قدیمیترین مشخصه‌ی تئاتر دیونوسوس (در محل دیونوسوس اِلوتریوس در شیب تپه‌های زیر آکروپولیس[۱۶۴]) وجود ارکسترا[۱۶۵] (یا محل رقص) بود. در اصل ساختمان تئاتر را احتمالاً در دامنه‌ی تپه می‌ساختند، زیرا تماشاگران می‌توانستند روی تپه‌ها بنشینند یا بایستند و نمایشهای همسرایی را، که قدیمیتر از تراژدی بودند، تماشا کنند. در سده‌ی ششم گاه یك تراس در پای تپه می‌ساختند و در آن یك ارکسترای گرد به قطر ۲۲ متر، در جانب محل تماشاگران قرار می‌دادند و یك قربانگاه به نام تیمل[۱۶۶] در مرکز این دایره قرار می‌گرفت. با استثناهای ناچیزی ارکسترا تا دوران مسیحیت بدون تغییر ماند.

منشأ ساختن صحنه، یا اسکین[۱۶۷]، احتمالاً به بعد از رواج ارکسترا می‌رسد. از آنجا که اسکین به معنای

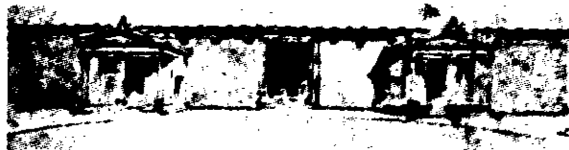


تصویر ۲.۳۰. نقشه‌ی تئاتر در توریکوس که ... قسمتی از آن متعلق به سده‌ی ششم پیش از میلاد است ... شکل آن مستطیل تعدیل یافته است.



تصویر ۲.۳۱. تئاتر دیونوسوس به صورتی که، احتمالاً، در اواخر سده‌ی ششم وجود داشته است.







تصویر ۲.۳۲. سه نمای بازسازی شده که شکل احتمالی ساختمان صحنه‌ی تئاتر دیونوسوس در سده‌ی پنجم پیش از میلاد را نشان می‌دهد.

«کلبه» یا «چادر» است، ساختمان صحنه احتمالاً از ساختمان رختکنهای موقتی ناشی شده است، و بعدها توسط نویسنده‌ی خلاقی جزء صحنه گردیده است. محققان برای تاریخ‌گذاری اسکین به عنوان ساختمان صحنه، همواره به نمایشنامه‌های موجود رجوع می‌کنند. مثلاً اورستیا اثر اشیل (اجرا شده در ۴۵۸ پ.م.) اولین نمایشنامه‌ای است که به وضوح به ساختمانی به عنوان پس زمینه نیاز دارد. از آنجا که همه‌ی اجزای صحنه‌های اولیه‌ی تئاتری مدتهاست ویران شده‌اند، شکل ظاهری آنها را نمی‌توان به دقت تعیین کرد. بعضی از اسکال نزدیك به یقین، اما فرضی‌ی، این بناها در تصو ـ‌های ۲.۳۱ و ۲.۳۲، نشان داده شده‌اند.

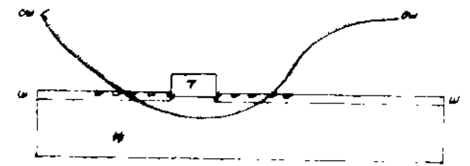
تغییر اساسی در تئاتر دیونوسوس هنگامی رخ داد که بریکلس بنای اُدئون[۱۶۸] (یا تالار موسیقی) را د سال

۴۴۰ در جوار آن ساخت. دراین زمان، به جای دیوار منحنیِ تراس در ارکسترا دیوار راستی قرار داده شد. در طرف داخل دیوار، رو به تماشاگران، ده شیار بر روی دیوار تعبیه شد. اکثر مورخان معتقدند تعبیه‌ی این شیارها برای آن بود تا بتوان تیرهایی را که اتاق صحنه بر آن سوار می‌شد در آنها جاسازی کرد. علاوه بر آن، یك برآمدگی سنگی یا تراس از دیوار به طرف ارکسترا کار گذاشتند که کاربرد آن برای ما روشن نیست، اما می‌توان حدس زد که این برآمدگی پایه‌ای بوده تا دستگاههای متعلق به صحنه‌ی تئاتر را بر آن استوار کنند. این بناهای ناقص تنها مدارکی هستند که از ساختمان تئاتر در سده‌ی پنجم به دست آمده است.

مورخان معمولاً چنین می‌پندارند که برای هر جشنواره‌ای، صحنه‌ای موقتی برپا می‌شد که چهارچوب اصلی آنها را الوار سنگینی تشکیل می‌داد (و بعضی از این الوارها در دیوارهای موجود به جا مانده‌اند)، و صحنه از دیوار ثابت ارکسترا به طرف تماشاگران ادامه می‌یافت. وسایل مورد نیاز در نمایشنامه‌های موجود بسیار ساده است: یك یا چند در که به طرف محل بازی گشوده می‌شد، و یك سطح ایوان مانند بر روی سقف، یا سکویی در طبقه‌ی دوم که برای ظهور خدایان یا نمایش نقاط مرتفع مثل کوه به کار می‌رفت. با آنکه بعضی ازمحققان عقیده دارند صحنه‌های سنگی در اواخر سده‌ی پنجم ساخته شده‌اند، ولی اکثر آنها اسکین‌های دائمی را به سده‌ی چهارم، یعنی پایان عصر بزرگ درام منسوب می‌کنند.

سؤالی که درباره‌ی اسکین وجود دارد، در مورد جزئیات دیگر صحنه نیز صادق است. آیا پس‌زمینه‌ی همه‌ی صحنه‌های نمایش همان نمای خارجی‌ی سنتی ساختمان صحنه بود، یا دکورهای دیگری نیز برای صحنه‌های مشخص‌تر ساخته می‌شد؟ هر چند این سؤالات را نمی‌توان به صراحت پاسخ داد، اما می‌توان پاسخ آنها را تاحدی روشن ساخت.

آنچه اهمیت دارد آن است که بین دکورسازی قبل و بعد از زمانی که ساختمان صحنه به وجود آمد تمایز قایل شویم، زیرا احتمالاً هنگامی که اسکین پس زمینه‌ی صحنه‌ی نمایش شد، وضع دکورسازی عوض شد. قبل از به وجود آمدن اسکین کوششهای زیادی برای تغییرات



تصویر ۲.۲۳. این نقشه تغییراتی را که در تئاتر دیونوسوس در ۴۴۰ به وجود آمد نشان می‌دهد. W :دیوار محافظ با سوراخهایی برای جاسازی تیر و الوار؛ OW دیوار محافظ قبلی؛ T تراس سنگی در قسمت ارکسترا H؛ سالنی که در زیر دیوار محافظ بعدها ساخته شد. نقاشی از داگلاس هابل.

صحنه به عمل می‌آمد که اشیل در نمایشنامه‌ی پرومته دربند آن را تصویر می‌کند؛ در صحنه‌ی نهایی، زمین لرزه‌ای موجب می‌شود که یك صخره‌ی کوه مانند، همه‌ی صحنه را در خود بگیرد. برخی منابع اشاره می‌کنند که برای این نمایش یك قطعه‌ی دکوری به صورت تخته سنگی در لبه‌ی تراس ارکسترا برپا کرده بودند و هنگام وقوع زلزله آن را روی خاکریزی می‌غلطاندند. وعده‌ای بعکس معتقدند که اجرای این صحنه بکلی قراردادی بوده است، وهیجان زلزله و مفهوم آن از طریق گفتار القا می‌شده است. باز عده‌ای دیگراصرار دارند که در یونان باستان ساختمان و وسایل صحنه بسیار پیشرفته بودند و برای چنین نمایشی، ساختن و تهیه‌ی صخره‌ای عظیم دشوار نبود. هیچیك از این نظریه‌ها را نمی‌توان ثابت کرد، اما این نظریه‌ها، به هر حال، بعضی از امکانات صحنه در دوران باستان را تا حدی وصف می‌کنند.

معمولاً چنین فرض می‌شود که پس از ۴۵۸ پیش از میلاد، همه‌ی نمایشها، اسکین را به عنوان پس‌زمینه‌ی صحنه مورد استفاده قرار دادند (در حالی که اگر نظریه‌ی صحنه‌های موقتی حقیقت داشته باشد این فرض نادرست خواهد بود). اسکین به سادگی می‌تواند نیازهای همه‌ی نمایشنامه‌های موجود را برآورد، زیرا اکثر نمایشنامه‌ها در مقابل یك معبد، یك قصر، یا انواع دیگر بناها اتفاق می‌افتند. اما سؤال خواهد شد نمایشنامه‌هایی که در مقابل غارها (مثل فیلوکتتس و چندین نمایش ساتیر)، یا در بیشه‌زارها (مثل اودیپ درکولون)، یا در اردوگاههای نظامی (مثل آژاکس) اتفاق می‌افتند چگونه صحنه‌ای داشته‌اند؟ پاسخ به این سؤال متعدد برخی از مورخان اصرار دارند که چند دکور پیش ساخته و ثابت وجود داشته که امکانات اجرای همه‌ی نمایشنامه‌ها را در آنها فراهم کرده بودند. دیگران معتقدند چندین وسیله‌ی نمادین (از جمله سپر برای اردوگاه نظامی، صدف و صخره برای صحنه‌های کنار دریا، و یك درخت به جای بیشه‌زار) به صحنه‌های ساده و قراردادیِ افزوده می‌شدند. باز عده‌ای بر این باورند که اصولاً گفتارهای متن نکات لازم و فضای مناسب صحنه را تشریح می‌کرد و محوطه‌ی جلوی اسکین به عنوان پس‌زمینه‌ای قراردادی در همه‌ی نمایشنامه‌ها به کار می‌رفت.

این جدلها، با نظر دیگری پیوند می‌خورند که به وجود صحنه‌های نقاشی شده اعتقاد دارد. ارسطو (در نوشته‌ای در اواخر سده‌ی چهارم) امتیاز بدعت رنگ آمیزی صحنه را از آن سوفوکل می‌داند. اما ویتروویوس[۱۶۹] (سده‌ی اول پیش از میلاد) می‌گوید صحنه‌آرایی در زمان اشیل ابداع شد. برای آشتی دادن این دو نظر مخالف، محققان آغاز رنگ آمیزی صحنه را بین سالهای ۴۶۸ و ۴۵۶ پیش از میلاد جای می‌دهند (زمانی که اشیل و سوفوکل هر دو در اوج شکوفایی بوده‌اند). نظر ویتروویوس درباره‌ی اولین صحنه‌ی نقاشی شده حاکی از آن است که یك طرح معماری بر سطحی صاف به عنوان دکور به کار می‌رفت؛ از این گفته تفسیرهای گوناگونی شده است به این صورت، که یا سعی می‌شد صحنه به یك بنای واقعی شباهت پیدا کند، یا، بعکس، سطح صافی که در گذشته وجود داشت اما ساده و بی‌نقش بود، در این زمان با طرحهایی کلی، اما نه واقعگرایانه، نقاشی می‌شد.

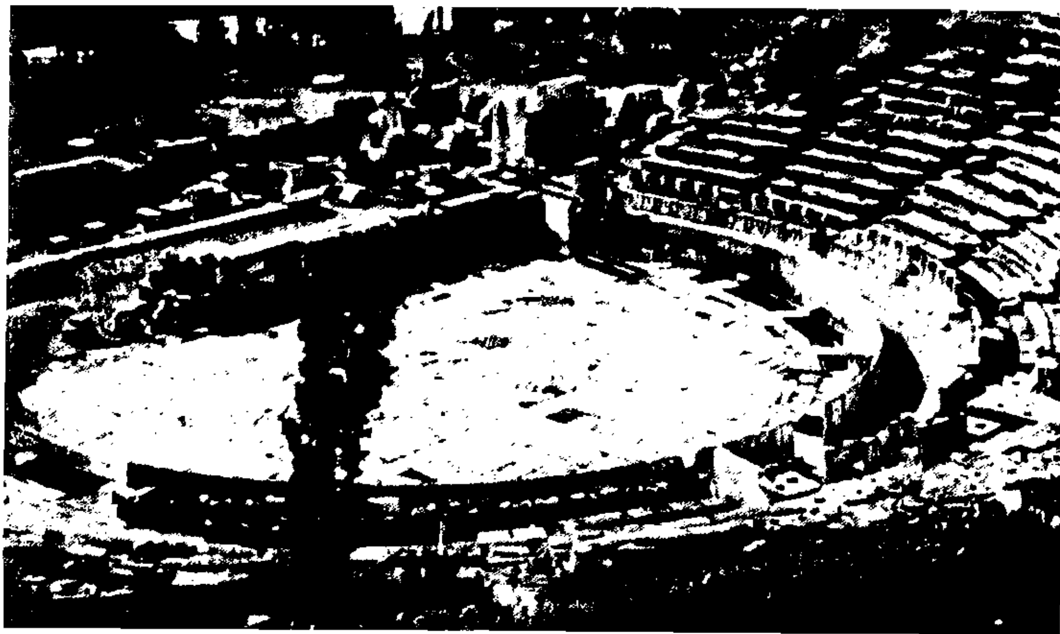
موضوع صحنه آرایی به صورت تقلید واقعیت، در مقابل صحنه‌های قراردادی، مبحث مهمی است، زیرا اگر تقلید از واقعیت یا توهم سازی مورد نظر آنان بوده باشد، وجود تنها یك پس‌زمینه کافی نبوده است تا نیازهای

مختلف همه‌ی نمایشها را بدون تغییرات اساسی برآورد. در نتیجه کسانی که طرفدار این عقیده‌اند ناچار خواهند شد بپذیرند که اسکینها از انعطاف کافی برخوردار بوده‌اند. در این مورد دو شیوه پیشنهاد شده است: پیناکِس[۱۷۰] (یا دیواره‌های رنگ شده)، و پریاکتوا[۱۷۱] (یا منشورهای مثلثی که روی هر یك از وجوه آن منظره‌ی متفاوتی نقاشی می‌شده است). پیناکِس را می‌توان در صحنه کار گذاشت و برحسب نیاز نقش آن را تغییر داد. درباره‌ی استفاده از پیناکِس در سده‌ی پنجم مدارك کافی وجود دارد، اما چون درباره‌ی چگونگی تغییر آن برای نمایشهای مختلف هیچ سندی در دست نیست، لذا امکان دارد که دیواره‌های رنگ شده برای خلق فضای خارجی در اسکین به طور موقت به کار رفته باشند. در دوره‌های بعد، پریاکتوا را بر محوری گردان نصب کرده، و بنا به مقتضیات صحنه، وجوه مختلف آن را در مقابل تماشاگر قرار می‌دادند. کار با این وسیله در سده‌ی پنجم به طور قطعی ثابت نشده است.

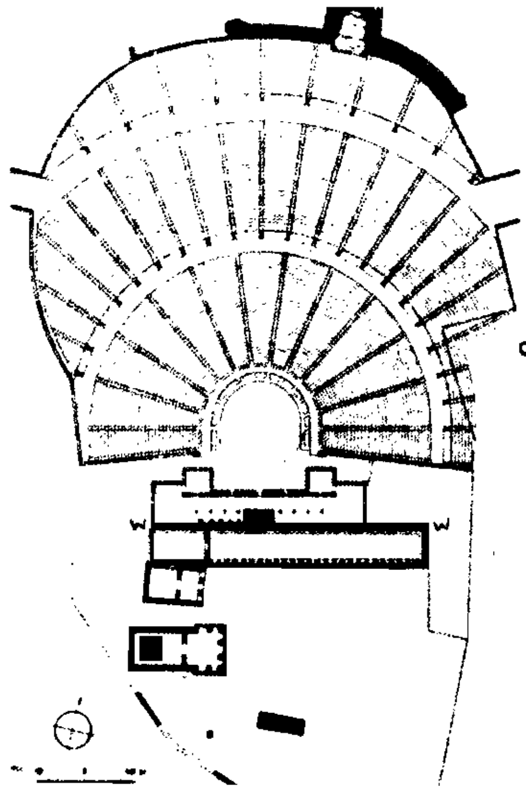
داستان اکثر تراژدیهای یونانی در مکانی واحد اتفاق می‌افتد، اما نمایشنامه‌ای که بلافاصله پس از نمایشنامه‌ی قبلی اجرا می‌شد، اغلب مکان یا صحنه‌ی دیگری را طلب می‌کرد. لذا، هرگاه که تغییر صحنه لازم می‌آمد، در فاصله‌ی اجرای دو نمایش این تغییرات اعمال می‌گردید. از طرف دیگر در بعضی از تراژدیها (مثل اومنیدز از اشیل و آژاکس از سوفوکل) و بسیاری از کمدیها درخود نمایش تغییر صحنه لازم می‌آید. تغییر صحنه در این نمایشها چگونه بوده است؟ علاوه بر احتمالاتی که تاکنون برشمردیم (پیناکِس و پریاکتوا) امکانات دیگری نیز مطرح شده‌اند. گاه بازیگران و همسرایان صحنه را ترك می‌کردند و دوباره به صحنه باز می‌گشتند، و این عمل به تغییر مکان بازی تعبیر می‌شد. در بعضی نمایشهای کمدی یك گردش بازیگران به دور ارکسترا، به طور قراردادی، به معنای تغییر مکان محسوب می‌گردید. همچنین به نظر می‌رسد در کمدی، درهای مخصوص یا قسمتهایی از اسکین به عنوان مکانهایی کاملاً متفاوت گرفته می‌شدند؛ و این قرارداد احتمالاً در تراژدی هم پذیرفته شده بود.

به حد کافی توضیح داده شد تا معلوم شود مدارك مربوط به صحنه‌آرایی در سده‌ی پنجم مجاب‌کننده نیستند. پیداست واقعگرایی یا شبیه سازی صحنه مورد توجه زیادی نبوده است. استفاده از چند وسیله‌ی نمادین یا قطعات دکور در قراردادهای هنری یونان باستان دور از ذهن نیست، اما ساختن صحنه‌ی دائمی از سنگ در اسکین نشان می‌دهد که صحنه‌ی قراردادی رواج بیشتری از صحنه‌ی واقعگرایانه داشته است.

مدرك تأیید نشده‌ای در دست است که منکر وجود صحنه در تئاتر دیونوسوس در سده‌ی پنجم است. کسانی که منکر وجود صحنه‌اند معتقدند: (۱) نمایشنامه‌های موجود گردش و آمیزش آزاد بازیگران و همسرایان را اقتضا می‌کنند، که این آزادی در صحنه‌ی مرتفع ممکن نیست؛ (۲) هیچیك از نمایشنامه‌های موجود نیاز به صحنه ندارند؛ (۳) در اجراهای همسرایی (کُرال) که قبل از ابداع درام وجود داشته‌اند از صحنه استفاده نمی‌کردند، لذا نمی‌توانستند منشأ صحنه باشند؛ (۴) در سده‌ی پنجم واژه‌ای برای صحنه وجود نداشته است؛ اصطلاح لوجیون[۱۷۲] متعلق به زمانی پس از معمول شدن صحنه است؛ و (۵) هیچ کشف باستانشناسی از صحنه در آن دوران به دست نیامده است. از طرف دیگر کسانی که معتقد به وجود صحنه‌اند اظهار می‌دارند: (۱) همه‌ی



تصویر ۳۴.۲. (●) خرابه‌های تئاتر دیونوسوس در آتن.



تصویر ۳۵.۲. نقشه‌ی تئاتر دیونوسوس، چنانکه احتمالاً در اواخر سده‌ی چهارم پیش از میلاد کامل شده است. دیوار W-W در سال ۴۴۰ به آن افزوده شد. سوراخهای گرد در لبه‌ی جلوی دیوار برای جاسازی الوارهای اتاقك صحنه تعبیه شده است. سالن زیر دیوار احتمالاً برای انبار است، و بنایی که به دیوار چسبیده است و در طرف چپ قرار دارد معبد کهنه‌ی دیونوسوس است؛ معبد جدید و محراب قربانگاه در پایین تصویر دیده می‌شوند. اسکین و پاراسکنیا بلافاصله در جلوی دیوار W-W قرار دارند. راهروی بالای تالار نمایش به یك معبر عمومی وصل شده است. در قسمت کاملاً بالای تصویر تك بنایی (بنای یادبود) بر دیوار اصلی‌ی نگهدارنده‌ی آکروپولیس جای داده شده است. O محل ادئون را نشان می‌دهد.

راویان باستانی، هر چند که بسی دیرتر از آن دوران می‌زیسته‌اند، متفقاً وجود صحنه را در سده‌ی پنجم ذکر کرده‌اند؛ (۲) از آنجا که ابداعات دیگر نظیر معرفی‌ی بازیگر دوم و سوم و رنگ‌آمیزی صحنه ذکر شده است، تغییر مهمی مثل معمول شدن صحنه به سختی ممکن است از قلم افتاده باشد؛ (۳) در بعضی از نمایشنامه‌های موجود ذکر شده است که بازیگران در سطح بالاتری از ارکسترا بازی می‌کنند؛ و (۴) نمایشنامه‌های موجود به ندرت نیاز به حرکت بازیگران دارد، و وجود همان صحنه‌ای که چند پله بالاتر از ارکسترا قرار داشته، می‌توانسته نیاز صحنه‌های دارای حرکت را برآورد.

با آنکه دو نظر فوق ظاهراً درمقابل یکدیگر قرار دارند، اما با دقت بیشتر متوجه می‌شویم که تفاوت بین دو نظر چندان که در نگاه اول می‌نماید زیاد نیست. آ. و. پیکارد ـ کیمبریج(۱۷۳)، که با نفوذترین منکر وجود صحنه‌ی مرتفع محسوب می‌شود، عمدتاً وجود یك سکوی مرتفع یا ایوان را رد می‌کند، و معتقد است که پله‌های وسیعی راه به اسکین می‌بردند، یا احتمالاً صحنه‌ی مرتفعی وجود داشته که ارتفاع آن حدود ۳۰ تا ۶۰ سانتیمتر بوده است. پیتر آرنوت(۱۷۴)، مدافع تازه‌ی وجود صحنه، معتقد است که سکو یا ایوان حدود یك متر و نیم ارتفاع داشته و توسط پله به ارکسترا متصل می‌شده است. با مطالعه‌ی نمایشنامه‌ها متوجه می‌شویم که وجود مکانی مرتفع‌تر از ارکسترا، چه دائمی و چه موقتی، ضرورت داشته است. اما اینکه چنین مکانی دائمی بوده، یا به وسیله‌ی مکعبهایی موقتاً ساخته می‌شده روشن نیست. اگر سکوی دائمی به کار می‌رفت، می‌بایستی در جایی بین اسکین و ارکسترا قرار داده می‌شد و احتمالاً سراسر نمای مکان صحنه را پر می‌کرد.

در سده‌ی پنجم تعداد وسایلی که برای افکتهای مخصوص به کار می‌رفت محدود بود. مهمترین این وسایل اِکی کلما(۱۷۵)، مکین(۱۷۶) یا مکینا(۱۷۷) بود. اِکی کلما (وسیله‌ای که اکثراً به منظور نمایش اشخاصی که خارج از صحنه کشته می‌شدند به کار می‌رفت) احتمالاً سکوی کوچك گاری مانندی بود که حالت تابلویی افقی داشت و از در ورودی مرکزی اسکین عبور می‌کرد. به نظر بعضی از منابع باستانی این وسیله تغییر شکل می‌داده و چرخ داشته، و برخی دیگر معتقدند که این وسیله به صورت تابلویی در طبقه‌ی دوم صحنه، یا کنار در نهاده می‌شده و شخصیتهای مرده را بر آن قرار می‌داده‌اند. مکین، یا بالاکش (جرثقیل)، برای نمایش پرواز شخصیتها یا معلق نگاه داشتن آنها به کار می‌رفت. گاه گفته می‌شود که شخصیتها در ارابه، یا بر پشت پرندگان، حشرات، یا حیوانات در حرکت بودند، و گاه بازیگران با بندی در آسمان معلق می‌ماندند. بالاکش احتمالاً طوری کار گذاشته می‌شد که بازیگر بتواند خود را به آن وصل کند بدون آنکه تماشاگران متوجه آن شوند (که در پشت صحنه یا در قسمتی از طبقه بالا قرار داشت)، و آنگاه بازیگر بالا کشیده می‌شد، و در فضای بازی معلق می‌ماند. مکین اکثراً برای ظهور خدایان به کار می‌رفت، اما بعضی از شخصیتهای انسانی نیز در تراژدی ممکن بود از آن استفاده کنند (مثلاً پرسئوس(۱۷۸) بر اسب پرنده). در کمدی این وسیله برای مسخره کردن تراژدی به کار می‌رفت، یا تظاهرات و رفتار مردم را به باد استهزا می‌گرفت. استفاده از بالاکش را قبل از حدود ۴۳۰ به سختی می‌توان پذیرفت. استفاده‌ی بیش از حد از بالاکش در اواخر سده‌ی پنجم (بخصوص توسط اوریپید که اغلب برای به سامان رساندن داستانش از خدایان استفاده می‌کند) موجب ساخته شدن اصطلاح دوس اکس

مکینا(۱۷۹) شد که هر نوع پایان مقدری (یا از پیش طرح شده‌ای) را توصیف می‌کند.

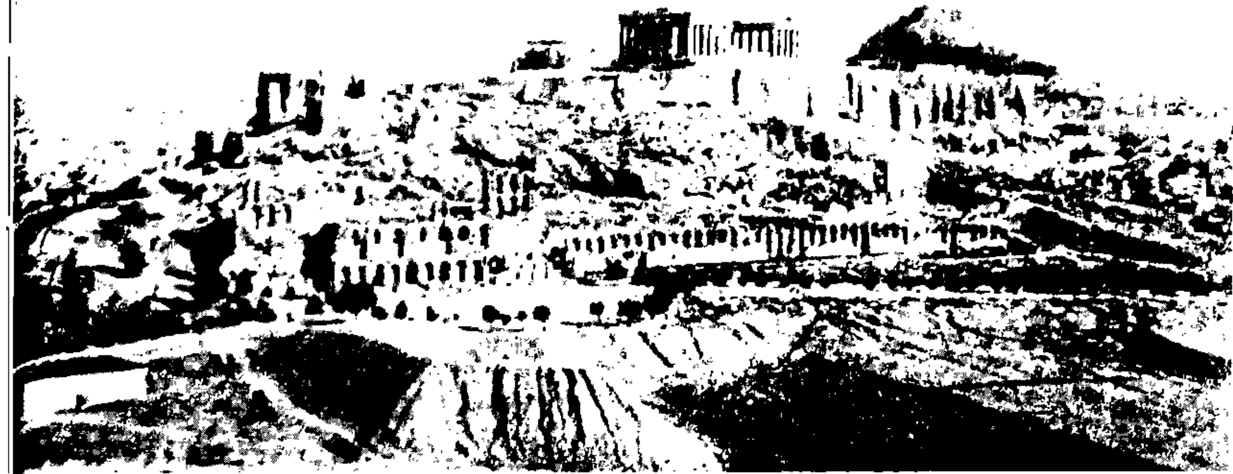
در تئاتر یونان با آنکه وسایل صحنه محدود بود، اما آنچه به کار می‌رفت جزئی اساسی از نمایش محسوب می‌شد. در بسیاری از نمایشنامه‌ها، قهرمانان قربانی‌ی خدایان می‌شوند یا به قربانگاهی پناه می‌برند. عده‌ای از محققان تردید دارند که قربانگاه در مرکز ارکسترا به این منظور به کار می‌رفته است؛ و عده‌ی دیگری معتقدند چون این قربانگاه اختصاص به دیونو سوس داشت، استفاده از آن تأکیدی برجنبه‌ی روحانی نمایشها بوده است. آرنوت اظهار می‌دارد که سکوی کوتاهی در جلوی در ورودی وجود داشت که می‌توانست هم به عنوان قربانگاه و هم به عنوان گورستان به کار برود. وسایل ضروری دیگر عبارت بودند از ارابه‌ای که توسط اسبان کشیده می‌شد، تخت روان برای تشییع جنازه‌ی مردگان، مجسمه‌های خدایان گوناگون، و مشعل و چراغهایی برای القای صحنه‌های شب. وسایل خانه از جمله صندلی به ندرت در تراژدی مورد استفاده قرار می‌گرفت، تنها تختها یا نیمکتهایی وجود داشت که برای استراحت بیماران یا اشخاص ضعیفی که قادر به ایستادن نبودند به کار می‌رفت. از طرف دیگر، هم میز و صندلی و هم اشیاء خانگی در کمدی مورد استفاده‌ی فراوانی داشتند. در کمدی و در تراژدی، وسایل صحنه نه برای خلق توهم واقعیت، که تنها برای ساختن فضای دراماتیك به کار می‌رفتند.

تالار نمایش و تماشاگران

تا اینجا تنها عناصری را که به حوزه‌ی بازیگری و اجرا مربوط می‌شدند بررسی کردیم. امّا تالار نمایش و تماشاگران نیز از عوامل بسیار مهم تئاتر به شمار می‌رفتند.

در تئاترهای یونانی جایگاه تماشاگران و صحنه همواره واحدهای معماری‌ی جداگانه‌ای بودند، و در فاصله‌ی بین این دو ارکسترا و پارودوس(۱۸۰)ها (یا درهای ورودی در دو طرف صحنه به ارکسترا) قرار داشتند. پارودوسها معمولاً ویژه‌ی ورود همسرایان بودند، که احتمالاً بازیگران هم از آن استفاده می‌کردند. پارودوسها همچنین برای ورود و خروج تماشاگران به کار می‌رفتند.

اولین تئاترون(۱۸۱) (یا «مکان تماشا»، اصطلاح اودیتوریوم(۱۸۲) نیز در یونانی همین معنا را می‌دهد) که به نام «تئاتر دیونوسوس» بنا شد در دامنه‌ی تپه‌ای مشرف به آکروپولیس قرار داشت. در آغاز، احتمالاً تماشاگران نمایش را ایستاده تماشا می‌کردند، بعدها جایگاه استادیوم مانندی در اواخر سده‌ی ششم ساخته شد. اولین جایگاه تماشاگران (اودیتوریوم) جدید در فاصله‌های کوتاهی پس از فرو ریختن جایگاه چوبی اولیه در سال ۵۰۰ بنا شد. در این زمان دامنه‌ی تپه به صورت شیبهای متعددی تغییر یافت و هر کدام تبدیل به یك رشته تراس گردیدند، که بر روی این تراسها جایگاههایی از چوب ترتیب داده می‌شد. در سال ۴۴۰ هنگامی که اُدئون بنا شد، شیبها بار دیگر تغییر شکل دادند، و تعدادی دیوارهای محافظ در پشت آنها استوار شد. اما جایگاه تماشاگران هنوز در این زمان موقتی بود، زیرا آریستوفان از آن به نام ایکریا(۱۸۳) یاد می‌کند که اصطلاحی برای



تصویر ۳۶.۲. (*) نمای عمومی، آکروپولیس در آتن. تئاتر دیونوسوس در دامنه‌ی این تپه‌ها بنا شده بود.

جایگاههای چوبی است. جایگاههای سنگی احتمالاً بعدها و به تدریج به وجود آمدند، اما جایگاه سنگی تا سالهای ۳۳۸ و ۳۲۶ پیش از میلاد کامل نشد (نقشه‌ی اولین تئاتر سنگی در تصویر ۳۵.۲ نشان داده شده است).

ظرفیت تالار نمایش کامل شده را بین ۱۴۰۰۰ تا ۱۷۰۰۰ نفر تخمین زده‌اند. پیداست هر نمایشی را تنها بخش کوچکی از کل جمعیت شهر می‌توانست ببیند، زیرا در نیمه‌ی دوم سده‌ی پنجم جمعیت آتیکا حدود ۱۵۰،۰۰۰ تا ۲۰۰،۰۰۰ نفر بوده است، لذا با آنکه ورود به نمایش برای همه آزاد بود، حدود یکدهم کل جمعیت شهر قادر به تماشای نمایشها بوده‌اند. شاید همین امر موجب شد تا در نیمه‌ی دوم سده‌ی پنجم دریافت ورودیه و بلیط معمول شود (چه بسا که ورودیه از همان آغاز هم معمول بوده است). برای اینکه همه‌ی مردم توانایی مالی دیدن نمایشها را داشته باشند، پریکلس یك «صندوق اعانه» در سال ۴۵۰ تأسیس کرد که برای فقرا بلیط تهیه کند. همچنین، احتمال دارد ورودیه را همو باب کرده باشد، اما در مورد قیمت ورودیه تا اواخر سده‌ی چهارم مدرك معتبری به دست نیامده است. در این هنگام صندلیهایی که توسط دولت ذخیره (رزرو) نشده بودند، به قیمت رسمی به فروش می‌رسیدند (رقمی حدود ۲ «اوبول»[۱۸۴]). به نظر می‌رسد که درآمد حاصله متعلق به کسی بود که تئاتر را اجاره می‌کرد و مسئول حفظ و نگهداری آن نیز بود.

بلیطها متعلق به قسمت خاصی از جایگاه بودند و شماره‌ی صندلی را نشان نمی‌دادند. گفته شده است که هر قبیله‌ای قسمت مخصوص به خود را داشت، و در هر قسمت، جایگاه زنان مجزا بود. جایگاههای مرکزی برای راهبان دیونوسوس ذخیره می‌شد. جایگاهها همچنین برای راهبان، راهبگان، مقامات رسمی دولتی، سفیران میهمان، و اشخاصی که مورد احترام دولت بودند ذخیره می‌شدند. تماشاگران شامل مردان، زنان، پسران، و برده‌ها بودند. متصدیان دولتی وظیفه داشتند نظم را برقرار کنند،

و بر بلیطها نظارت کنند تا هر کس به قسمت مربوط به قبیله‌ی خود برود. بی حرمتی و گردنکشی در تئاتر مجازاتی تا حد مرگ در بر داشت.

عقیده‌ی رایج این است که اجرای نمایشها یك روز تمام طول می‌کشید، زیرا تعدادی از نمایشها تکه تکه اجرا می‌شدند. اگر این فرض درست باشد، می‌بایستی آمد و رفت و خورد و نوش زیادی در تئاتر برقرار بوده باشد. تماشاگران عقاید خود را با سر و صدای زیاد بیان می‌کردند، و گاه بازیگران مجبور می‌شدند از روی صحنه تماشاگران را ساکت کنند؛ نقل است یکبار اشیل از ترس خشم تماشاگران مجبور شد به قربانگاه پناه ببرد. بعضی از نویسندگان باستان تماشاگران را لعنت کرده‌اند، و برخی بین تماشاگران تفاوت قایل شده‌اند. احتمالاً تماشاگران یونانی، مثل هر جامعه‌ی دیگر، سلیقه‌های متفاوتی داشته‌اند.

یکی از نقاط اوج هر جشنواره مراسم اعطای جوایز بود. با آنکه همه‌ی جزئیات این مراسم روشن نیست، اما مراحل احتمالی آن چنین بوده است: قبل از شروع جشنواره، صورت اسامی داوران بالقوه (فهرستی برای هر یك از ده قبیله) نوشته می‌شد؛ اسامی داوران منتخب از هر قبیله در گلدانی یا ظرفی ریخته می‌شد، لذا ده گلدان مهر و موم شده تا شروع مسابقه در جایی محفوظ می‌ماند؛ سپس این گلدانها به تئاتر آورده می‌شدند و آرکون از هر گلدان یك نام بیرون می‌کشید و ده نفر به داوری انتخاب می‌شدند. هنگام رأی‌گیری نیز هر داور رأی خود را در یك گلدان می‌نهاد، و آرکون از میان ده رأی، پنج رأی را انتخاب می‌کرد. برنده‌ی مسابقه براساس این پنج رأی برگزیده می‌شد.

چگونگی جوایز برای ما معلوم نیست، اما احتمال دارد پول هم در کار بوده باشد. آنچه مسلم است این که افتخار این جوایز بسیار زیاد بود و کوره‌گوسها یا تهیه‌کننده‌هایی که برنده می‌شدند اغلب بنای یادبودی بر این پیروزی می‌ساختند. دولت گزارش جوایز را بایگانی می‌کرد، و بسیاری از نویسندگان باستانی از این بایگانیها در گزارشهای خود استفاده کرده‌اند.

هر چند درباره‌ی تئاتر سده‌ی پنجم یونان سؤالات بسیاری بی‌جواب مانده است، اما می‌توان مطمئن بود که تئاتر یونان باستان نهاد پر قدرتی بوده است و بااستقبال بسیار زیادی، هم از جانب مردم و هم از طرف مقامات دولتی و مذهبی، روبرو می‌شده است. درام در یونان باستان ممتازترین و مورد توجه‌ترین نوع ادبیات، و محبوب‌ترین و مردمی‌ترین هنرها به شمار می‌آمده است.

درام یونان پس از سده‌ی پنجم پیش از میلاد

پس از جنگ پلوپونز، رونق اقتصادی بازگشت و بار دیگر شکل گذشته‌ی دولت تا مدتی مستقر شد، اما وفاداری و وظیفه‌شناسی نسبت به پولیس به شدت کاهش یافت، و از این پس نفاق داخلی روزبه روز فزونی گرفت. در سال ۳۷۱ تسلط اسپارت بر یونان جای خود را به تسلط تبس[۱۸۵] داد، و سپس در ۳۳۸ قدرت به مقدونیه منتقل شد که یك امپراتوری نیمه بربر در بالکان تشکیل داد و ایالت ـ شهرهای یونان را به خود وابسته ساخت. پیداست تغییرات ظاهری در زندگی یونانی شدید نبود، از اینروست که آتن عملاً به عنوان مرکز فرهنگی‌ی دوران



تصویر ۳۷.۲. پیکره‌ی ساخته شده از سفال، پیرزنی در کمدی نو. موزه‌ی بریتانیا.



تصویر ۳۸.۲. پیکره‌ی یک برده از کمدی نو.

خود شناخته می‌شد. لذا طبیعی است که سه ربع اول سده‌ی چهارم ادامه‌ی عصر کلاسیك باشد. مدارك نشان می‌دهند که فعالیتهای هنری در سده‌ی چهارم از نظر کمی افزایش بیشتری از سده‌ی پنجم داشته است. اما متأسفانه از این دوره آثار دراماتیك زیادی به جا نمانده است، لذا نمی‌توان داوری درستی از آن به دست داد.

بعد از ۴۰۰ پیش از میلاد، تراژدی نویسی ادامه یافت. بسیاری از نویسندگانی که امروز فراموش شده‌اند، از جمله تئودکت[۱۸۶]، آستی داماس[۱۸۷]، و شاره‌مون[۱۸۸] در دوران خود درام‌نویسانی ممتاز ارزیابی می‌شدند. از تراژدیهای این دوره تنها یکی به نام رسوس[۱۸۹] باقی مانده است که آن را هم در منابع باستانی یك بار به اوریپید نسبت داده‌اند. این تراژدی بر اساس کتاب دهم ایلیاد نوشته شده است، و جالب اینکه همه‌ی نمایش در شب اتفاق می‌افتد، و برای اجرای آن باید از



تصویر ۳۹.۲. پیکره‌ی یك بازیگر در نقش برده‌ی در حال فرار، ساخته شده از سفال. متعلق به دوران هلنی. موزه‌ی هنرهای زیبای بوستن.

صحنه‌ی شب استفاده می‌کردند.

در سده‌ی چهارم نویسندگان به اساطیر فرعی‌تر، بویژه اساطیری که طبیعتی تأثرانگیز داشتند، روی آوردند، و عناصر جدلی و صحنه‌های ملودراماتیك را بیش از پیش وارد آثار خود کردند. پاره‌ای از این تغییرات احتمالاً به خاطر نفوذ روزافزون اوریپید بوده است که از سلف خود واقعگراتر بود. در این دوران درام‌نویسان قدیمی مورد تحسین قرار می‌گرفتند، و پس از حدود ۳۴۱، سالانه حداقل یك تراژدی قدیمی در دیونوسیای شهر اجرا می‌شد. اگرچه تراژدی تا حد تقلیدی ناقص از آثار اولیه تنزل یافت، اما تا سده‌ی دوم میلادی نوشتن نمایشنامه‌های تازه ادامه داشته است.

از نمایشهای ساتیر بعد از سده‌ی پنجم اطلاع کمی در دست است، اما چنین به نظر می‌رسد که این نمایشها محبوبیت خود را در این دوران از دست داده باشند، و از حدود ۳۴۱ به بعد سالانه تنها یك نمایش ساتیر در دیونوسیای شهر اجرا می‌شد.

از طرف دیگر پس از سده‌ی پنجم محبوبیت کمدی افزایش یافت. منابع یونانی در دوران بعد، کمدی یونانی را به سه دوره تقسیم کرده‌اند: کمدی کهنه، که از آغاز جنگ پلوپونز تا پایان آن در سال ۴۰۴ ادامه می‌یابد؛ کمدی میانه، از ۴۰۴ تا ۳۳۶ (زمانی که اسکندر کبیر به قدرت می‌رسد)؛ و کمدی نو، بعد از ۳۳۶. کمدی میانه اساساً حد واسطی میان کمدی کهنه و کمدی نو است که از پرخاشگری شخصی و ساتیرهای سیاسی و اجتماعی، به سوی حوادث زندگی و آداب معاصر، و گاه شوخی با اساطیر روی می‌آورد. با آنکه نام حدود پنجاه نویسنده‌ی کمدی میانه شناخته شده است، تنها نمایشنامه‌های کاملی که از کمدی میانه به دست ما رسیده اکلسیازوس[۱۹۰] (۳۹۲_۳۹۱) و پلوتوس[۱۹۱] (۳۸۸) از

آریستوفان می‌باشند، که در هر دوی این نمایشنامه‌ها از ساتیرهای سیاسی و پاراباسیس[۱۹۲] کمدی کهنه اثری نیست و نقش همسرایان در آنها به طرز چشم‌گیری کاهش یافته است. غیر از آریستوفان مشهورترین نویسندگان کمدی میانه آنتی‌فان[۱۹۳]، آلکسیس[۱۹۴]، آناکساندرید[۱۹۵]، و اوبولوس[۱۹۶] بوده‌اند.

کمدی نو با کمدی کهنه تفاوت فاحشی دارد. در کمدی نو، گرچه نویسندگان هنوز به موضوعهای اساطیری می‌پردازند، اما نوعاً مسائل خاص طبقه‌ی متوسط آتن را مطرح می‌کنند. کمدی نو برخلاف کمدی کهنه مسائل سیاسی و اجتماعی را کناری نهاده و بیشتر به کلیاتی درباره‌ی عشق، نگرانیهای مالی، و روابط خانوادگی می‌پردازد. کمدی نو سرانجام هم از نظر موقعیت و هم از نظر شیوه‌های دراماتیك بدل به تکرار مکررات می‌شود (هویتهای پنهان شخصیتها، تلاقی حوادث غیرمنتظره، و بازیابی هویت اصلی شخصیت در انتها). مایه‌ی اصلی این شکل نمایشی اغلب بر گرد مرد جوانی دور می‌زند که برخلاف میل پدر می‌خواهد با دختری ازدواج کند. دختر برده‌ای است که به سوی فحشا رانده می‌شود، اما پس از کوششهای ناموفق کمیك برای فرو نشاندن خشم پدر، سرانجام پسر جوان به آرزویش می‌رسد، و این هنگامی است که معلوم می‌شود آن دختر فرزند گمشده‌ی یك فرد ثروتمند آتنی است. همه‌ی بازی بر سوءتفاهمی استوار است، و هنگامی که سوءتفاهم مرتفع می‌شود، گره اصلی گشوده می‌گردد. البته کمدی نو منحصر به این خط داستانی نبود، نمایشنامه‌های بسیاری نیز با شخصیت‌پردازی و یا براساس اسطوره بنا گردیده‌اند.

ساختمان کمدی نو (که با یك پیش درآمد آغاز می‌شود و با قطعاتی که توسط همسرایان از یکدیگر جدا می‌شوند، ادامه می‌یابد) از تراژدی گرفته شده است و از این نظر با کمدی کهنه تفاوت دارد، تفاوتی که بعضی منتقدان آن را نتیجه‌ی نفوذ اوریپید می‌دانند. زیرا اوریپید در این دوران به خاطر خلق عناصری، از جمله کودکان گمشده و صحنه‌های دیدار دوباره، بسیار تحسین شده است. قطعات همسرایی در کمدی نو معمولاً رابطه‌ی کمی با حوادث دارند. در بسیاری از نمایشنامه‌ها همسرایان تنها در میان‌پرده‌های (اینترلود[۱۹۷]) بین قطعات صحنه ظاهر می‌شوند. البته نمایشنامه‌های دیگری نیز هستند که همسرایان در طول نمایش مرتب ظاهر می‌شوند و نقش مؤثرتر و هموندتری (ارگانیك‌تری) با داستان دارند. کمدی نو همچنین لحنهای گوناگون را در هم می‌آمیزد، چرا که در بسیاری از نمایشنامه‌ها عناصر غم‌انگیز و اخلاقی، لحنی جدی به نمایشنامه تزریق می‌کنند. نمایشنامه‌های دیگر کمدی نو اساساً فارس‌اند. زبان کمدی نو زبان روزمره است اما محاوره‌ای نیست، زیرا گفتگو در کمدی نو در این زمان هنوز به نظم است.

شخصیتهای کمدی نو به تدریج قراردادی شدند و در چند تیپ (نوع) محدود ماندند. پولوکس[۱۹۸] (واژه نگار یونانی در سده‌ی دوم بعد از میلاد) فهرست تیپهای کمدی نو را چنین می‌نویسد: ۹ مرد پیر، ۴ مرد جوان، ۷ برده، ۵ زن جوان، چندین سرباز، اوباش، و تیپهای دیگر. شرح پولوکس نشان می‌دهد که هر یك از تیپهای فرعی در این گروه بندی‌ی وسیع کیفیت صورتك و لباس مشخص خود را داشته است.

اگرچه نام ۶۴ نویسنده‌ی کمدی نو برای ما شناخته شده است، و حدود ۱۴۰۰ نمایش از این دست تهیه و اجرا شده، اما تنها یك اثر کامل ــ بدقلق[۱۹۹] اثر



تصویر ۴۰.۲. صحنه‌ای از یك نمایش کمدی‌ی نو. بازسازی از روی یك نقش برجسته از ناپل. دو مرد پیر در طرف چپ، نوازنده‌ی فلوت در مرکز، یك نوجوان و یك برده در سمت راست

مناندر[۲۰۰] ــ به دست ما رسیده است. مناندر (۳۴۲ـ۲۹۱ پ.م.) که بیش از صد نمایشنامه پس از سال ۳۲۱ نوشته است، بدون شك مهمترین مؤلف کمدی نو شناخته می‌شود. از مناندر علاوه بر نمایشنامه‌ی بدقلق، که یك کمدی‌ی شخصیتها[۲۰۱] است و درباره‌ی پیرمردی تندخوست، قسمتهای بلندی از نمایشنامه‌های حکمیت[۲۰۲]، دختری از ساموس[۲۰۳] و دختر گیس بریده[۲۰۴]، و قسمتهای کوتاهتری از حدود ۸۵ نمایشنامه‌ی دیگر باقی است. در سده‌ی چهارم، مناندر به خاطر شخصیت‌پردازیهای متنوع و دلپذیر، سبك ساده و طبیعی، توانایی در ایجاد همدردی با شخصیتها، و نبوغش در داستانپردازی مورد تحسین قرار گرفته است. نمایشنامه‌های او بعدها در روم الگوی اقتباس قرار گرفتند، و محبوبیت او در روم حتی بیش از نویسندگان دیگر یونانی، جز هومر، بوده است. در میان نویسندگان دیگر کمدی نو می‌توان از دیفیلوس[۲۰۵]، فیله‌مون[۲۰۶]، و آپولودوروس[۲۰۷] نام برد.

پس از سده‌ی سوم پیش از میلاد، کمدی رو به زوال نهاد، همان گونه که یك قرن پیش از آن تراژدی افول کرده بود. کمدی نو واپسین بیان زنده‌ی تئاتری در یونان باستان بوده است.

تصویر ۲.۴۱. (ه) صورتکهای گوناگون کمدیِ نو در یونان باستان.















تئاتر آتن در سده‌ی چهارم پیش از میلاد

آتن در سراسر سده‌ی چهارم مرکز اصلی تئاتر یونان بود. اما در طول این سده، در جشنواره‌های دراماتیك یونان تغییرات زیادی حاصل شد. در دیونوسیای شهر، در اواخر سده‌ی چهارم مسابقاتی برای اجرای نمایشهای قدیمی برپا شد، که البته این نوع مسابقات در جشنواره‌ی لنایا راه نیافتند. محبوبیت روزافزون کمدی در مسابقات جشنواره‌ی دیونوسیای شهر، میدان رقابت را به بازیگران کمدی وانهاد و کاهش سرمایه‌های شخصی در میان آتنیها (میان سالهای ۳۱۷ و ۳۰۷) موجب شد تا کوره‌گوسها (تهیه‌کنندگان) از مسؤولیت تهیه‌ی نمایش طفره بروند. پس از این دوره بود که یك عضو رسمی ایالتی به نام آگونوتت[۲۰۸] برای تهیه‌کنندگی‌ی کلیه‌ی نمایشهای تئاتری برگزیده شد.

در سده‌ی چهارم، همچنین تعداد حرفه‌ایها در تئاتر افزایش یافت. حدود سال ۳۵۰ خوانندگان و رقصگران حرفه‌ای، که هم در کمدی و هم در تراژدی نقش همسرایان را ایفا می‌کردند، جای اشخاص غیرحرفه‌ای در دوران پیش را گرفتند؛ آنها تحت تعلیم مربیان حرفه‌ای و کارآزموده تمرین می‌کردند. بازیگری اهمیت بسیار کسب کرد و تا حدودی درام‌نویسی را تحت‌الشعاع قرار داد. در نتیجه حدود ۳۵۰ پیش از میلاد، قاعده‌ی حاکم بر مجریان تراژدی در دیونوسیای شهر تغییر یافت، و هر یك از سه بازیگر نقش اول اجازه یافت تنها در یکی از نمایشهای مسابقه ایفای نقش کند. بسیاری از بازیگران در حقیقت «ستاره» شدند، و آوازه‌ی بازیگران



تصویر ۲. ۴۲. نقش برجسته‌ی مناندر در حالیکه صورتك جوانی را در دست گرفته است. بر روی میز صورتك یك زن و مرد نیز دیده می‌شود. موزه‌ی هنری‌ی پرینستن.

مشهوری همچون پلوس[۲۰۹]، تئودوروس[۲۱۰]، تِتالوس[۲۱۱]، نئوپتولموس[۲۱۲]، آتنودوروس[۲۱۳]، آریستودِموس[۲۱۴] و دیگران در سرتاسر خاك یونان گسترده شد. در سال ۳۰۰ پیش از میلاد، چنین بازیگران مشهوری تقریباً به همه جا سفر می‌کردند. در این دوران ستارگان چنان سلطه‌ای یافته بودند که درام‌نویسان ناگزیر متن خود را مطابق سلیقه و استعداد آنان تغییر می‌دادند و اغلب به نوشتن واژه‌های خوش صدا و با شکوه واداشته می‌شدند.

از شوخیهای روزگار این است که بنای تازه‌ی تئاتر دیونوسوس پس از ۳۲۵، یعنی هنگامی که تئاتر آتن مقام و منزلت خود را از دست داده بود، به صورت سنگی و دائمی‌ی خود در آمد. دائمی شدن ساختمان تئاتر بدون شك حائز اهمیت فراوانی است، چرا که بقایای باستانی همین تئاترهاست که مبنای حدس و گمان تاریخی در مورد معماری تئاتر در سده‌ی پنجم قرار گرفته است. (و گمانِ غالب بر آن است که تئاتر سنگی‌ی به دست آمده شکل دائمی شده‌ی همان الگوهای موقتی‌ی گذشته است.) پس از سال ۳۰۰ آتن دیگر پیشاهنگ تحولات فرهنگی محسوب نمی‌شد، و ساختمان تئاترهای آن نیز دیگر قدیمی محسوب می‌شدند.

در سده‌ی چهارم، اندیشه‌ی یونانی به گونه‌ای

روزافزون غیر روحانی و دنیوی شد. با آنکه مراسم مذهبی و جشنواره‌ها ادامه یافتند، اما ایمان به سودمندی مذهب به طرزی جدی تحلیل رفت، و خدایان و اساطیر، با اندیشه‌های روشنفکرانه‌ی فیلسوفان بزرگ این عصر، و بیش از همه افلاطون (حدود ۴۲۹ـ۳۴۷) و ارسطو (۳۸۴ـ۳۲۲)، عینیتی بیرونی یافتند. در این دوران فیلسوفان همه‌ی جنبه‌های زندگی یونانی، از جمله تئاتر را تحت بررسی جدی قرار دادند. افلاطون ممیزی (سانسور) و نظارت دقیق دولت را بر تئاتر پیشنهاد کرد، زیرا از تأثیرات نیرومند آن بیم داشت. ارسطو در بسیاری از آثارش به تئاتر اشاره دارد، و مهمترین نظرات او که در فن شعر (حدود ۳۳۵ـ۳۲۳) منعکس شده، نخستین بررسی‌ی منتظمی است که درباره‌ی تئاتر به عمل آمده است. فصول اولیه‌ی فن شعر، علاوه بر مباحثی در باب تراژدی، حاوی‌ی قدیمی‌ترین تاریخ شکلهای دراماتیك می‌باشد. گفته می‌شود ارسطو برای تدوین این کتاب به همه‌ی نمایشنامه‌ها و صورت برندگان همه جشنواره‌ها رجوع کرده است. این منابع کارمایه‌ی اصلی اطلاعات مورخان بعدی تئاتر یونان و روم محسوب می‌شدند.

تأثیر ارسطو به ویژه در زمینه‌ی نقد نظری تئاتر بسیار عظیم بوده است، زیرا از سده‌ی ششم پیش از میلاد به بعد، که فن شعر ارسطو در سطح وسیعی شناخته شد، نظرات او در همه‌ی مباحث مربوط به تراژدی حجت بوده است. از آنجا که بسیاری از افکار ارسطو به سبك رازآمیزی نوشته شده‌اند، فن شعر را تفسیرهای گوناگونی کرده‌اند. لذا چنانچه فن شعر منبع یك سند تاریخی قرار بگیرد باید دقت زیادی در تفسیر آن به کار برد.

ارسطو در فن شعر توضیح می‌دهد که هر درامی از شش قسمت تشکیل یافته است: داستان، شخصیت، اندیشه، فن بیان، موسیقی، و عناصر نمایشی. وی درباره‌ی وحدت عمل (حرکت)، محتمل بودن حادثه[۲۱۵]، ایجاب داستان، ویژگی‌ی قهرمان تراژدی، مسائل فن بیان، و بسیاری مباحث دیگر نظر می‌دهد. نظرات و تعاریف او هنوز هم منبع الهام و جدلند.

تئاتر هلنی

مورخان معمولاً بین عصر کلاسیك (حدود ۵۰۰ ـ ۳۳۶ پ.م.) و عصر هلنی (آغاز سلطه‌ی اسکندرکبیر) تمایزی قایل می‌شوند. بین سالهای ۳۳۶ و ۳۲۳ پیش از میلاد، اسکندر مقدونی امپراتوری ایران را به تسخیر در آورد و قلمرو خود را تا خاك هند و مصر امروزی گسترش داد. در هر نقطه‌ای که اسکندر شهری بنا کرد، فرهنگ و آموزشهای یونانی را نیز اشاعه داد. در نتیجه سرتاسر شرق مدیترانه تحت تأثیر تمدن هلنی قرار گرفت. آتن در دوره‌ی اسکندر همچنان مرکز اصلی‌ی فرهنگ باقی ماند، اما در سده‌ی سوم پیش از میلاد، با پرگاموم[۲۱۶] (در آسیای صغیر) و بویژه با اسکندریه (در مصر) که به خاطر کتابخانه و مرکز تحقیقات ادبی‌اش پایتخت ادبیات یونانی شناخته می‌شد وارد رقابت گشت.

امپراتوری اسکندر پس از مرگش تجزیه شد، اما بخشهای اصلی آن تا هنگامی که روم بر آن مسلط شد توسط دیگران محفوظ ماند. خاك اصلی‌ی یونان در حقیقت صاحب استقلالی مشروط شد، و یکپارچگی‌ی گذشته‌ی خود را از دست داد، به طوری که در مقابل سلطه‌ی روم ایستادگی‌ی چندانی نشان نداد، و در ۱۴۶

پیش از میلاد یکی از ایالات امپراتوری روم قلمداد می‌شد.

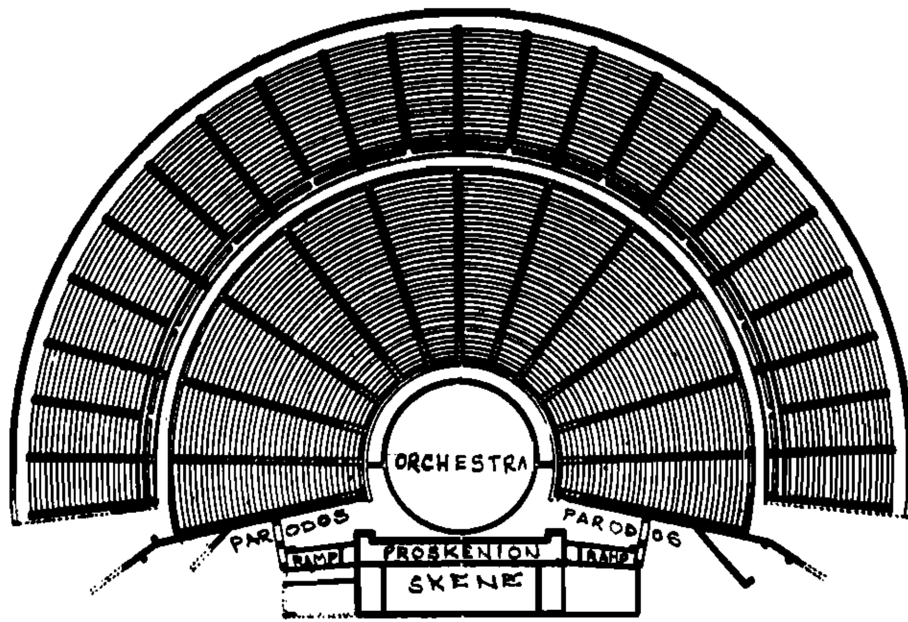
در عصر هلنی تئاتر شاهد دگرگونیهای زیادی بود، از جمله اسکندر یك سلسله جشنواره‌های پیروزی تأسیس کرد، که گفته‌اند در یکی از این جشنواره‌ها ۳۰۰۰ نمایشگر از سرتاسر قلمروامپراتوری یونان گرد هم آمدند. بجز آن، مناسبتهایی که در آنها نمایش اجرا می‌شد فزونی یافت؛ بخصوص هنگامی که سلاطین پرستش خویش را به عنوان یکی از خدایان طلب کردند و جشنواره‌هایی در بزرگداشت خویشتن بر پا داشتند. سرانجام، نمایشها از انحصار جشنواره‌های دیونوسیا به درآمدند.

گسترش سریع تعداد جشنواره‌ها، نیاز به مجریان کار کشته را افزایش داد و شاید از همین رو بود که تئاتر هلنی تقریباً به کلی حرفه‌ای شد. قدم اصلی در این راه هنگامی برداشته شد که صنف(۲۱۷) اجراکنندگان تئاتر، که گاه به نام «هنرمندان دیونوسوس» خوانده می‌شد، تأسیس گردید. اگرچه تاریخ دقیق تشکیل این صنف معلوم نیست، اما قطعی است که این صنف در ۲۷۷ پیش از میلاد فعال بوده است، زیرا فرمان رسمی و قانونی آن متعلق به این سال است. این صنف تا دوران مسیحیت به کار خود ادامه داد.

صنف هنرمندان دیونوسوس شامل شاعران (درام‌نویسان، حماسه‌سرایان، و تصنیف‌سازان)، بازیگران (تراژدی، کمدی، و ساتیر)، خطیبان، همسرایان، مربیان، نوازندگان، طراحان و سازندگان

تصویر ۴۳.۲. بازسازی‌ی تئاتر دیونوسوس، چنان که در زمان لوکورگوس در اواخر سده‌ی چهارم پیش از میلاد بر پا بوده است.





تصویر ۴۴.۲. نقشه‌ی تئاتر در اپیدوروس. این تصویر صحنه‌های مرتفعی با یك ارکسترای کاملاً مدور را نشان می‌دهد که آمد و رفت به صحنه در آن از طریق سطوح شیب‌دار انجام می‌گرفت. چنین نقشه‌ای برای تئاتر هلنی غیرمعمول بود.

لباس، و همه‌ی افرادی بود که در تهیه‌ی نمایشها دست داشتند، یا در آن جشنواره سخنی می‌گفتند، یا شعری می‌سرودند. انواع دیگر سرگرمی سازان عامیانه دراین صنف عضو نبودند.

چنانکه از نام صنف برمی‌آید، اجراکنندگان تئاتر، با آنکه در جشنواره‌های غیر دیونوسوسی نیز نمایش می‌دادند، ارتباط خود را بادیونوسوس حفظ کرده بودند. سرپرست این تشکیلات معمولاً یك راهب دیونوسوسی بود. این صنف دارای شاخه‌های فرعی نیز بود که هر یك مرکز ویژه‌ی خود را داشت. از سه شاخه‌ی اصلی این صنف بخش آتنی از همه قدیمی‌تر و مهمتر بود. شاخه‌ی دوم، صنف نِمیان(۲۱۸) و ایسمین(۲۱۹) بود که مرکز آن در کورنت قرار داشت؛ و شاخه‌ی سوم، صنف ایونی و هلسپونتی بودکه در تئوس(۲۲۰) در آسیای صغیر مستقر بود. شاید بتوان از شاخه‌ی چهارمی هم سراغ کرد که مرکز آن در اسکندریه بوده است. با گسترش تئاتر، هر شاخه‌ی اصلی از این سه شاخه، یك بخش فرعی نیز تأسیس کرد که مناطق زیر نفوذ خود را می‌پوشاندند.

هنگام برنامه‌ریزی یك جشنواره، مقامات شهر با نزدیکترین صنف در شهر قراردادی می‌بستند و وظایف هر طرف در قرارداد به دقت مشخص می‌شد. پس از مرگ اسکندر، دنیای هلنی به ایالات چندی تقسیم شد، و به علت اهمیت جشنواره‌ها، یك قرارداد بین‌المللی (یا بین‌الایالتی) به وجود آمد که مفاد آن امنیت اعضای صنفها را تضمین می‌کرد؛ و در بعضی موارد اجراکنندگان از مصونیت قضایی و معافیت از سربازی برخوردار می‌شدند. از آنجا که اجراکنندگان درام آزادانه به هر کجا سفر می‌کردند، گاه سفارت بین ایالات را نیز برعهده می‌گرفتند. از طرفی چون بازیگران نسبت به گذشته، از آزادیهای بیشتری برخوردار بودند، تا حدی مورد سوءظن



تصویر ۴۵.۲. نمای یك تئاتر هلنی در اوروپوس. این نمونه از نخستین تئاترهایی است که از یونان باستان باقی مانده است. در هنگام جشنوارهها یك جایگاه دکور چوبی در طرف جلوی ارکسترا برپا می‌شد

مردم نیز قرار می‌گرفتند. ارسطو در سده‌ی چهارم از خود می‌پرسد، چرا بازیگران عموماً این قدر «بدنام» و «ناپرهیزگارند»، و سؤالاتی از این دست در منابع آن دوران فراوان است.

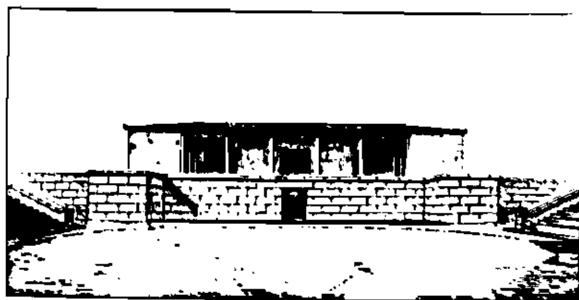
معماری تئاتر نیز در این دوران تغییرات چشمگیری یافت. در فاصله‌ی اواسط سده‌ی چهارم تا سده‌ی اول پیش از میلاد یك نوع ساختمان تئاتری، کاملاً متمایز از تئاتر دیونوسوس، شکل گرفت. این نوع تئاتر عموماً به نام تئاتر هلنی (برای متمایز شدن از تئاتر آتنی) خوانده می‌شد. نمونه‌های مهم این نوع تئاترها در پریِن[۲۲۱]، اوروپوس[۲۲۲]، افه‌سوس[۲۲۳]، دِلوس[۲۲۴]، اِپیداروس[۲۲۵]، اونیادا[۲۲۶]، سی‌سیون[۲۲۷]، پرگاموم، کورنت، و اسکندریه ساخته شدند.

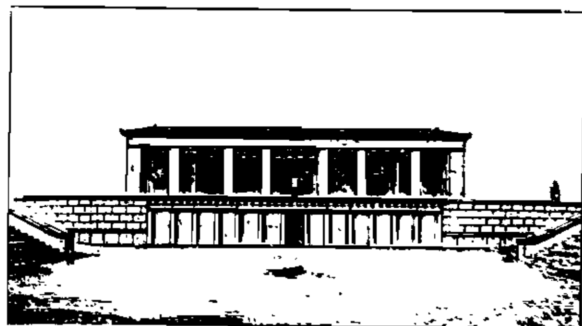
با آنکه صورت اصلی تئاتر هلنی برای ما تا حد قابل قبولی روشن است، اما تاریخ شروع و محل خاستگاه آن را نمی‌دانیم. پاره‌ای از محققان بر این عقیده‌اند که تغییرات قطعی و نهایی نقشه‌ی تئاتر آتنی در سده‌ی چهارم پیش از میلاد به وجود آمد، اما برخی دیگر تاریخ آغاز آن را سده‌ی دوم پیش از میلاد می‌دانند. تئاترهای موجود در پرین، اپیداروس، و اسکندریه را اولین تئاترهای هلنی می‌شناسند، اما اسناد به دست آمده به حد ناامیدکننده‌ای متناقضند؛ نخست از آن‌رو که باستانشناسان در مورد تاریخ دقیق بناها و زمان بازسازی یا تکمیل آنها توافق ندارند، و ما می‌دانیم که این تئاترها در دورانهای مختلف بارها تعمیر یا بازسازی شده‌اند. شرح جزئیات این اختلافها از حوصله‌ی بحث ما خارج است؛ تنها یادآوری می‌کنیم که صورت اصلی‌ی ساختمان تئاتر هلنی احتمالاً در ۳۰۰ پیش از میلاد به وجود آمد، و در طول ۱۵۰ سال تحول و تکامل یافت. آنچه برای همه مسلم است این است که ساختمان و صورت نهایی تئاتر هلنی در۱۵۰ پیش از میلاد کاملاً توسعه یافته بوده است.

مهمترین نوآوری‌ی سبك هلنی د ر ساختمان تئاتر، ایجاد صحنه‌های مرتفع بود که از ۲/۵ تا ۴ متر ارتفاع، و گاه تا ۴۲ متر درازا داشتند، و عمق آنها از ۲ تا ۴/۵ متر بود. چون در این تئاترها پاراسکنیا[۲۲۸] (بالهای صحنه یا چپ و راست صحنه) حذف شده بود، سکوی دراز و باریك صحنه از هر دو طرف باز بود. در بعضی از این تئاترها، سراشیبی‌ی ورود به صحنه، به موازات پارودوسها (درهای ورودی) تا صحنه ادامه می‌یافت؛ در

برخی دیگر برای ورود به ارکسترا، پله‌هایی در انتهای صحنه در نظر گرفته شده بود؛ همچنین در تئاترهای دیگر تنها از طرف اتاق صحنه وارد آن می‌شدند. لبه‌ی جلوی صحنه روی پروسکنیون[۲۲۹] (نمای جلوی طبقه اول) استوار می‌شد، در حالی که اپیسکنیون[۲۳۰] (نمایا جلوخان جلوی طبقه دوم) در قسمت عقب صحنه ساخته می‌شد. معمولاً این دو نما یا دیواره‌های جلوی صحنه ارتفاع تقریباً مساوی داشتند. در بعضی تئاترها لبه‌ی پروسکنیون حدود یك متر از گردی‌ی حاشیه‌ی ارکسترا را می‌پوشاند، اما در بعضی دیگر ارکسترا دایره‌ای کامل بود. جایگاه تماشاگران تغییرات مهمی نکرد، اما گنجایش تئاترها تغییر یافت. تئاتر اوروپوس ۳۰۰۰ و تئاتر افه‌سوس ۲۵۰۰۰ نفر ظرفیت داشته است.

تغییرات موجود در اسکین (صحنه، جایگاه دکور) سؤالات زیادی را برمی‌انگیزد. آیا ارکسترا تنها برای اجرای نمایشنامه‌های قدیمی، که نیاز به تعداد کثیری همسرایان دارد، مورد استفاده قرار می‌گرفت؟ آیا صحنه‌های مرتفع تنها برای نمایشهای جدیدتر به کار می‌رفت، که در آن یا تعداد همسرایان اندك بود یا اصلاً همسرایان نداشت؟ آیا بازیگران از صحنه استفاده می‌کردند و همسرایان از ارکسترا؟ آیا صحنه‌ی طبقه‌ی دوم تنها برای ظهور خدایان و صحنه‌های ویژه به کار می‌رفت و بعدها به عنوان صحنه‌ای معمولی برای همه‌ی بازیگران به کار رفت؟ آیا ارکسترا برای اجرای برنامه‌های غیر دراماتیك ساخته شده بود (مثل همسرایی در دیتیرامب)؟ آیا ارکسترا تنها بازمانده‌ی سنتی‌ی





تصویر ۴۶.۲. تئاتر هلنی در اِرتریا. تصویر بالا یکی ازصورتهای اولیه‌ی ساختمان تئاتر، و تصویر پائین صورت تکامل یافته‌ی یك صحنه‌ی هلنی را نشان می‌دهد، که تیروماتا خوانده می‌شده

ساختمانی بود که دیگر کاربرد لازمی نداشت؟ پاسخهای مثبت و منفیِ فراوانی به این سؤالات داده شده، که هیچیك از آنها را نمی‌توان با اطمینان پذیرفت.

درباره‌ی ساختمان صحنه مسائل متعددی وجود دارد. مثلاً در شکلهای اولیه‌ی تئاترهای هلنی، پروسکنیون ازستونهایی که حدود یك متر از هم فاصله داشتند، ساخته می‌شد؛ این ستونها سوراخهایی داشتند تا بتوان پیناکِسها (دیواره‌های رنگ شده) را بر ستونها نصب کرد. اما در بسیاری از تئاترهایی که بعد از سده‌ی دوم پیش از میلاد ساخته شده بودند ستونها سوراخ نداشتند؛ بر این اساس، بعضی از مورخان به این نتیجه رسیده‌اند: هنگامی که لازم بود نمایش در ارکسترا اجرا شود، یك پس‌زمینه‌ی دکور (مثلاً یك منظره) بر ستونها نصب می‌شد؛ چنانکه بعدها وقتی همه‌ی بازی به داخل صحنه منتقل شد، پروسکنیون تنها یك نمای خالی ستون دار باقی ماند، زیرا وجود پیناکس به عنوان پس زمینه‌ی ارکسترا ضرورت خود را از دست داد.

با گذشت زمان نمای طبقه‌ی دوم نیز مشمول تغییراتی گشت. در سده‌ی دوم پیش از میلاد، اپیسکنیون، که در آغاز دو یا سه در داشت، تبدیل به یك سلسله ورودیهای وسیع (یا تیروماتا(۳۳۱)) گردید، که تعداد آنها بین یك تا هفت عدد بود. این تیروماتاها که هر یك حدود ۳ تا ۴ متر عرض و تا جایی که سقف اجازه می‌داد ارتفاع داشتند توسط پایه‌های باریك و عمودی از یکدیگر جدا می‌شدند؛ لذا، در طبقه‌ی بالا اکنون یك پیش‌صحنه‌ی دراز و کم عمق به وجود آمده بود، که در پشت آنها صحنه‌هایی به همان عمق وجود داشت.

این تغییر نشان‌دهنده‌ی کاهش نقش همسرایان و کاربرد روزافزون سکوی مرتفع برای بازی است.

پاره‌ای از محققان همچنین اظهار کرده‌اند که تیروماتا از آن رو به وجود آمد، تا امکان تصویرپردازی بیشتری در دکور صحنه بدهد، و نتیجه گرفته‌اند که هریك از این صحنه‌ها (یا ورودیها) یك پروسینیوم(۳۳۲) کوچك بودند که در هر یك از آنها امکان برپا کردن یك دکور وجود داشت. این نظر (مانند نظرهای دیگر درباره‌ی تیروماتا) کلاً بر حدس و گمان استوار است.

ویتروویوس، که در سده‌ی اول پیش از میلاد درباره‌ی تئاتر یونان نوشته، توضیح می‌دهد که نمای صحنه، فضایی برای پریاکتوا (دکورهای منشوری) ایجاد می‌کند. این گفته بدان معنا است که در صحنه‌های تیروماتا نیز پریاکتوا وجود داشته است. وی همچنین توضیح می‌دهد که سه نوع پس‌زمینه به کار می‌رفته؛ یکی برای تراژدی، یکی برای کمدی، و یکی برای نمایش ساتیر. برخی از مورخان ازین گفته چنین نتیجه می‌گیرند که بنابراین دکورهای واقعگرایانه یا روایی، در آن دوران مرسوم بوده است، و عده‌ای برآنند که منظور ویتروویوس پس‌زمینه‌های قراردادی بوده است.

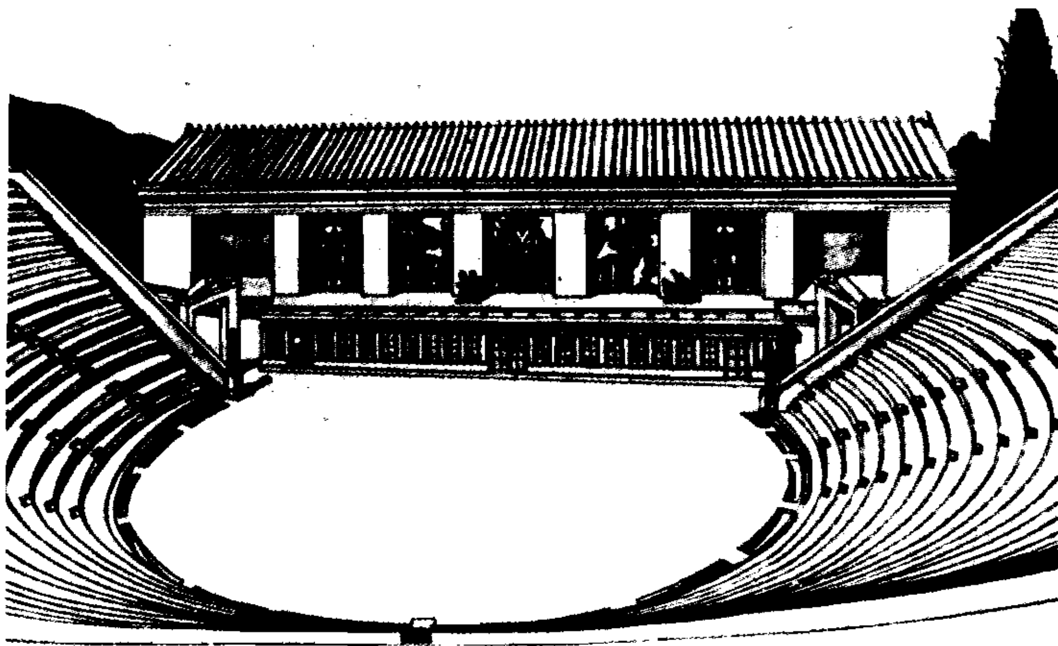
لباس و صورتك نمایشهای تراژدی پس از سده‌ی پنجم به طرز نمایانی تغییر یافت. هر چند مراحل تاریخی این تغییرات را نمی‌توان معین کرد، اما برای ما روشن است که در سده‌ی اول پیش از میلاد بازیگران تراژدی پوتینهایی با تخت مرتفع (کوتورنوا(۳۳۳)) به پا می‌کردند، و گیسوی مصنوعی یا کلاه (اونکوس(۳۳۴)) بر سر نهاده، و همه با ظاهری غلو شده و بزرگنما در صحنه ظاهر می‌شدند. شکل صورتکها نیز اغراق شده و بزرگ بود، به سخن دیگر لباس بازیگر تراژدی در این دوران پرحجم و بزرگتر از واقعیت، و نمای ظاهری‌ی او به صورتی قراردادی، تحریف شده و غیرواقعی می‌نمود. پولوکس

(نویسنده‌ی سده‌ی دوم میلادی) فهرست ۲۸ صورتك را برای شخصیتهای تراژدی نام می‌برد: ۶ پیرمرد، ۸ مرد جوان، ۸ زن، و ۶ خدمتکار؛ علاوه بر آن وی به چند صورتك غیرمعمول اشاره می‌کند، مثل صورتك آرگوس(۳۳۵) که برطبق اساطیر چشمهای فراوانی داشته است.

در کمدی نو، هرچند لباس تا حدی قراردادی بود، اما به لباس مردم کوچه و بازار نزدیکتر بود. لباس معمول در کمدی نو اِکسومیس(۳۳۶) بود (یعنی پیراهن بلند و سفیدی که در سمت چپ آن شکافی داشت). بر روی این پیراهن یك هیماسیون (جُبّه) می‌پوشیدند؛ رنگ جبه‌ی مردان مسن متعلق به خانواده‌های بزرگ به رنگ بنفش، و جبه‌ی اشخاص عادی سیاه یا خاکستری بود. برده‌ها پیراهن کوتاه و سفیدی بر روی اکسومیس خود می‌پوشیدند. لباس زنان پیر به رنگ سبز یا آبی روشن، و لباس راهبه‌ها و زنان جوان سفید بود.

پولوکس همچنین فهرست ۴۴ صورتك از کمدی نو را چنین شرح می‌دهد: ۹ صورتك برای مردان پیر، ۴ صورتك برای مردان جوان، بردگان ۷ صورتك، زنان پیر ۳ صورتك، زنان جوان ۵ صورتك، فواحش ۷ صورتك،

تصویر ۴۷.۲. بازسازی یك تئاتر هلنی در افه‌سوس. به تیروماتا که هر یك به صورت یك صحنه‌ی پروسینیوم کوچك درآمده‌اند توجه شود



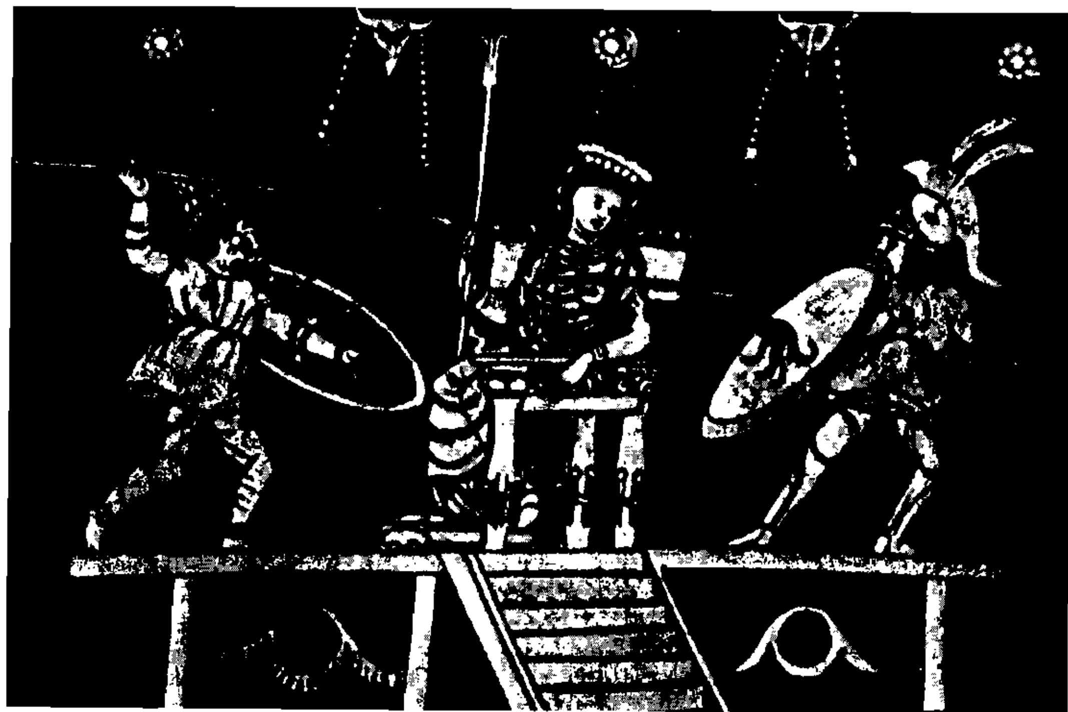
خدمه ۲ صورتك، روستایی ۱ صورتك، سربازان ۲ صورتك، اوباش ۳ صورتك، ویك صورتك برای چاپلوس؛ چنین به نظر می‌رسد که تیپهای کمدی تا حد قابل ملاحظه‌ای فراوانتر و متنوع‌تر از تیپهای تراژدی بودند. اکثر صورتکها ظاهری واقعگرایانه داشتند، و تنها برخی، از جمله صورتك بردگان، پیرمردان، وشخصیتهای مضحك حالت کاریکاتور داشتند. رنگ مو نیز تا حدی قراردادی بود، مثلاًاکثر بردگان موی سرخ، و درباریان و نجبا موی زرد داشتند.

اگرچه تئاتر یونان تا سال ۵۰۰ میلادی به حیات خود ادامه داد، اما خلاقیت و سرزندگی آن پس از سده‌ی اول پیش از میلاد رو به افول نهاد. در آغاز سده‌ی دوم پیش از میلاد، رومیها کم کم بر سراسر شرق مدیترانه تسلط یافتند، و با آنکه آرمانهای یونانی مدتها ایستادگی نشان دادند، اما معیارهای رومی سرانجام آنها را به زیر کشیدند. پس از سده‌ی اول میلادی، اکثر تئاترها مطابق سلیقه‌ی معماری رومی تغییر شکل یافتند. این ساختمانهای تکامل یافته و دوباره سازی شده، معمولاً یونانی ـ رومی نامیده می‌شوند، زیرا ویژگیهای هر دو فرهنگ را در خود دارند. در قلمرو یونسان همچنین تئاترهای خالص رومی بسیاری بنا شده بود.

تئاتر آتن نیز با آنکه مقاومت زیادی به خرج داد از این تغییر و تحولات مصون نماند. تئاتر دیونوسوس صورت کلاسیك خود را تا زمانی بین سده‌ی اول و دوم پیش از میلاد حفظ نمود، اما در این هنگام ناچار به پیروی ازالگوی هلنی گشت. تغییرات اساسی‌ی دیگر در سده‌ی اول میلادی رخ داد، یعنی موقعی که صحنه تا قسمتی از ارکسترا پیش آمد تا به سلیقه‌ی رومی نزدیکتر گردد، و پس از این دوران بود که در ارکسترا مسابقات گلادیاتوری ترتیب داده شد. برای این کار دور ارکسترا به وسیله‌ی سنگ نرده کشی می‌شد. حدود سده‌ی چهارم میلادی نرده‌های سنگی را بندکشی کردند تا بتوان در آن آب ریخت و نمایشهای آبی اجرا کرد.

اینکه مسابقات دراماتیك در آتسن دقیقاً در چه تاریخی از میان رفت به دقت روشن نیست. بایگانی‌ی دیونوسیای شهر تا سده‌ی اول میلادی فعال بوده است؛ اما بایگانیهای لنایا تنها تا ۱۵۰ پیش از میلاد قابل پیگیری‌اند. پیداست مسابقات تئاتری تا مدتها پس از تاریخی که مدارك نشان می‌دهند ادامه داشته است. تئاتر دیونوسوس حداقل تا سده‌ی چهارم میلادی، و شاید بیشتر، برای نمایشهای گونـاگون مورد استفـاده بوده است. بدین ترتیب تاریخ درخشان تئاتر یونان به پایان رسید؛ تئاتری که هزار سال تمام دوام آورد و کمتر تئاتری ادعای برابری با آن را داشته است.





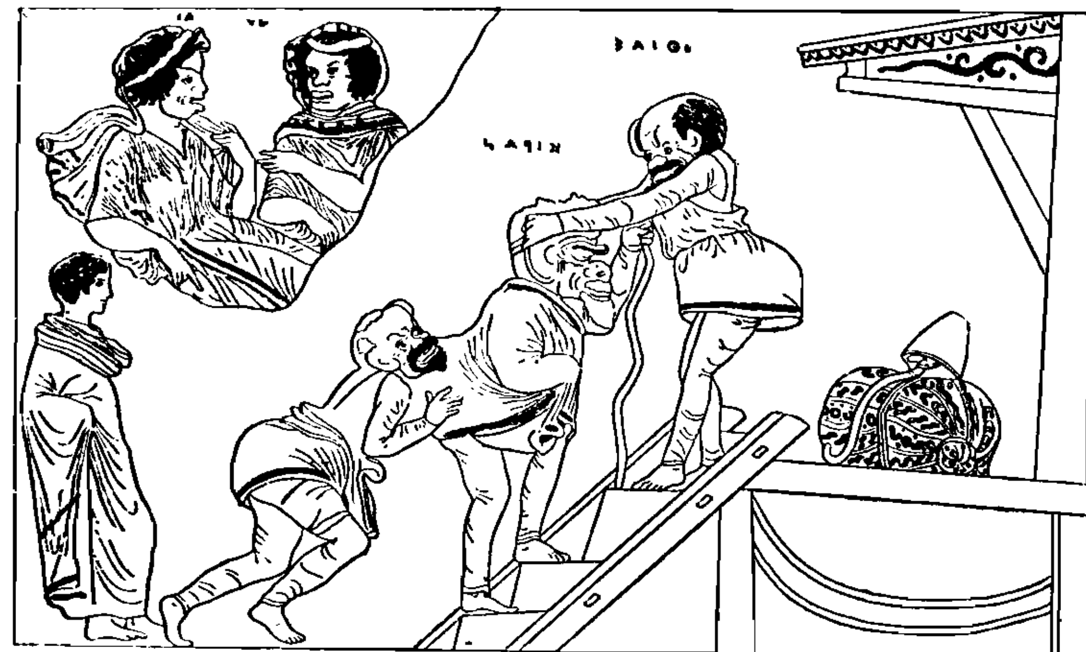
تصویر ۴۹.۲. صحنه‌ای از گلدانهای فلیاکس متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد. ایوان، پله‌ها، صحنه‌ی مرتفع، و لباسها قابل توجه‌اند.

نمایش میم(۲۳۷) در یونان

امروزه رسم بر آن است که تئاتر یونان را، تقریباً همواره، در چارچــوب نمایشهــای تراژدی و کمــدی، و در جشنواره‌هایی رسمی بررسی کنند. اما پیداست پیش از این جشنواره‌ها فعالیتهای گسترده‌ی تئاتری وجود داشته است که از ارزش کمتری برخوردار بوده‌اند. ما از این گونه نمایشها خیلی کم می‌دانیم، زیرا جزء جشنواره‌های رسمی نبوده‌اند، ازاینرو منابع بسیار اندکی در باره‌ی آنها به دست ما رسیده است.

همه‌ی انواع سرگرمیها را معمولاً تحت نام «میم» جمع می‌بندند. اصطلاح میم معمولاً بدون تمایز هم به نوشته‌ها و هم به اجراها اطلاق می‌شد. میـم شامل نمایشهای کوتاه، رقصهای روایی، تقلید جانـوران و پرندگان، آواز، آکروبات، شعبده بازی، و غیره است. گروههای کوچك میم در سده پنجـم در میهمانیهـا و مناسبتهای دیگر نمایش می‌دادند، لذا می‌توان گفت میم احتمالاً اولین نوع نمایش حرفه‌ای است که صرفاً برای سرگرمی به وجود آمد؛ گروه اجراکنندگان میم اولین گروهی بودند که زنان را در نمایشهای خود شرکت دادند.

نمایش میم ظاهراً در سده‌ی ششم پیش ازمیلاد از مگار برخاسته است. مستعمرات یونان در جنوب ایتالیا و سیسیل در سده‌ی پنجم علاقه‌ی زیادی به این نمایشها داشتند، اما این گونه نمایشها تا دوره‌ی هلنی، در حوالی شرق مدیترانه شکوفا نشدند. بعد از ۳۰۰ پیش ازمیلاد اجراکنندگان میم به طور روزافزونی در جشنواره‌ها ظاهر



تصویر ۵۰.۲. صحنه‌ای از گلدانهای فلیاکس، متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد.

شدند، ولی هرگز به عضویت صنف هنرمندان دیونوسوس در نیامدند. گرایش روزافزون به میم به حدی می‌رسد که حدود ۳۰۰ـ۲۵۰ پیش از میلاد در اسکندریه و جنوب ایتالیا مدرسه‌ای به نام مدرسه‌ی «نویسندگان ادبیات میم» تأسیس شد. هشت نمایش کوتاه از هروداس[۲۳۸] که در نیمه‌ی اول سده‌ی سوم در اسکندریه می‌زیست، به دست ما رسیده است که اکثراً کوتاه (کمتر از ۱۰۰ سطر) و نسبتاً لطیف و ماهرانه نوشته شده‌اند و دارای صحنه‌هایی واقع‌گرایانه از زندگی روزمره‌ی مردم آن روزگار هستند.

در جنوب ایتالیا میم را فلیاکِس[۲۳۹] می‌خواندند. گفته می‌شود رینتون[۲۴۰] که در نیمه‌ی اول سده‌ی سوم در تارنتوم[۲۴۱] زندگی می‌کرد آن را قاعده بندی و تنظیم کرده است. از ۳۸ نمایش میم که به او نسبت می‌دهند، تنها تکه‌های معدودی به جا مانده‌اند که اکثراً هیلاروتراگودیا[۲۴۲] (تراژدی)، یا در هجو تراژدی هستند.

با آنکه میم در سرتاسر حوزه‌ی هلنی محبوبیت داشت، اما مورخان بیشتر به فلیاکِس توجه نشان داده‌اند، زیرا نقش یك سلسله از گلدانهای متعلق به جنوب ایتالیا مدتی اشتباهاً به صحنه‌های فلیاکِس نسبت داده می‌شد. اکنون تاریخ این گلدانها را بین ۴۰۰ تا ۳۲۵ پیش از میلاد تعیین کرده‌اند، و این زمان صد سال پیش از تاریخی است که نمایشنامه‌های فلیاکس نوشته شده است. به هر حال آنها را هنوز گلدانهای فلیاکس می‌خوانند. از طرفی ارتباط نقش این گلدانها بانمایشهای میم مسلم نیست (صحنه‌هایی که در نقش این گلدانها هست احتمالاً متعلق به کمدی کهنه یا کمدی میانه است). شخصیتهای میم لباسهای چسبان نازك، قبای کوتاه، و فالوس در بر می‌کردند. موضوع این نمایشها از هجو اساطیر (که ماجراهای هرکول[۲۴۳] بهترین آنهاست) تا زندگی روزمره را در برمی‌گرفت. عشقبازی، پرخوری، کتك کاری، دله‌

دزدی، و حقه بازی از عناصر محبوب میم به شمار می‌رفت.

جالبترین نکته درباره‌ی میم شکل صحنه‌های آن است.نقاشیهای به دست آمده سکوی مرتفعی را با سطحهای مختلف نشان می‌دهند که روی ستونهایی تزیین شده قرار گرفته‌اند و بین ستونها پرده یا دیوارهای رنگ آمیزی شده نصب شده است. برای ورود بازیگران به صحنه پله‌هایی از پایین صحنه تعبیه شده است. نمای پشت صحنه در این نقاشیها متنوع است: گاهی یك ایوان یا در، گاه ستونهایی با نقشهای تزیینی، و گاهی یك پنجره و سرسرا در طبقه‌ی بالای آن است. در میان وسایل صحنه درخت، محراب، تاج، صندوقچه، و چیزهای دیگر دیده می‌شود. بعضی از محققان این نقاشیها را به عنوان مدارکی حاکی از کاربرد صحنه‌های موقتی توسط اجراکنندگان میم تعبیر می‌کنند. آنها معتقدند که این صحنه‌های موقتی قابلیت حمل و برپایی در گروههای سیار را داشته‌اند؛ و عده‌ای بعکس معتقدند این گلدانها، صحنه‌ی تئاترهای دائمی را مجسم می‌کنند که در این نقاشیها به علت کمبود جا و فضای محدود ساده شده‌اند.

گذشته از تفاسیر گوناگونی که بر نقش گلدانها وارد است، برای ما روشن است که این نوع تئاتر در جنوب ایتالیا شکوفا شده بود.زیرا در آنجا بود که رومیها، در سده‌ی سوم پیش از میلاد، برای اولین بار با فرهنگ یونانی روبرو شدند. پس از این زمان، مطالعه‌ی تاریخی ما متوجه روم می‌شود؛ جایی که شکل و اجرای تئاتر را از یونان گرفت و دگرگون ساخت. تئاتر از طریق روم بار دیگر به نقاط دیگر و دورانهای دیگر منتقل شد، ولی باید همواره به خاطر داشت که تئاتر یونان در دوران روم به حیات خود ادامه داده است.



تصویر ۵۱.۲. (●) بر روی یکی از صحنه‌های فلیاکس، با ستونهای نگهدارنده، کارینوس می‌کوسد اموال خود را از دست دزدی برهاند. تئاتر رومی از دل چنین صحنه‌هایی رشد کرد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی ازرایج‌ترین راههای بررسی تئاتر یونان بررسیهای باستانشناسی است، که از طریق مطالعه‌ی منظم بقایای معماری، منابع نوشتاری، پیکره‌ها، نقاشیهای روی گلدان، و اشکال دیگر هنرهای تزیینی صورت می‌گیرد. در باره‌ی سهم باستانشناسی در دانش امروز ما بر تمدنهای باستانی گفته‌اند: «کشف و بازیابی این قطعات فراموش شده از تاریخ انسان، عمل حیرت‌آوری است... همان قدر عجیب که سفر به کره‌ی ماه... در نتیجه... نسل ما نسبت به نسل خیالپرداز اجدادمان به گذشته‌های دور آگاهی بیشتری دارد.»

حفاریهای باستانشناسی در یونان به طور جدّی حوالی سال ۱۸۷۰ آغاز شد، اما و. دورپ‌فلد[۲۲۴] برای نخستین بار مطالعه‌ی گسترده‌ی تئاتر دیونوسوس را در ۱۸۸۶ شروع کرد. از آن زمان تا به امروز تئاترهای بسیار دیگری نیز از دل خاك به در آمده، و اکثر چیزهایی که ما قبلاً نمی‌دانستیم، بویژه ابعاد ساختمانهای تئاتر در یونان، برای ما روشن شده است. پیداست اطلاعات موجود هنوز به ما اجازه نمی‌دهند که شکل قطعی اسکین را بدانیم (تصاویری که در کتابها از اسکین چاپ شده‌اند همگی براساس حدس و گمان بازسازی شده‌اند). بسیاری از قطعات مربوط به بنای تئاترها بدون شك معدوم شده‌اند، چرا که ساختمانهایی که در دوران بعد ساخته شدند، غالباً با استفاده از سنگها و مصالح تئاترهای پیشین بنا گردیدند، و آنچه بر جای مانده قطعاتی شکسته و پراکنده است. دوباره سازیهای تئاترها، برای ما مشکلات فراوانی از نقطه نظر تاریخ‌گذاری و شناخت شکل بنای هر دوره ایجاد کرده است. به زعم همه‌ی موانع، دقیق‌ترین اطلاعاتی را که ما اکنون درباره‌ی ساختمان تئاتر در یونان داریم مدیون باستانشناسی است. (بهترین کتاب موجزی که درباره‌ی تئاتر دیونوسوس به زبان انگلیسی وجود دارد کتاب ا.و. پیکارد به نام **تئاتر دیونوسوس در آتن**[۲۲۵] است.) باید گفت هنوز کار باستانشناسان در این باب به سامان نرسیده، وهنوز بسیاری از نقاط حفاری زیادی نشده‌اند.

شاید جنجالی‌ترین کاربرد باستانشناسی برای تاریخ تئاتر بررسیهایی باشد که بر نقش هزاران گلدان به دست آمده از یونان باستان صورت گرفته است (اکثر آنچه که محققان مطالعه کرده‌اند در کتاب **تاریخ تئاتر یونان و روم** اثر مارگارت‌بی‌بر[۲۲۶] به چاپ رسیده است). نقش گلدانها، کلی‌ترین تصاویری هستند که از صحنه‌های اساطیری و زندگی روزمره ضبط شده‌اند. این نقوش را همچنین می‌توان به آسانی سوءتعبیر کرد. بعضی از محققان هر گلدانی راکه روی آن نقشی وجود داشته باشد که به موضوع درامهای موجود مربوط باشد، یا صحنه‌ای که در آن صورتکها، نوازندگان فلوت، یا آیینها نشان‌داده شده باشند به عنوان مدرك معتبر تئاتری می‌پذیرند. این گونه گمان زنی به شدّت مورد تردید است، چرا که یونانیان از صورتك، رقص، و موسیقی در خارج از تئاتر نیز استفاده‌های فراوان می‌کردند. از طرفی اساطیر مورد استفاده‌ی درام‌نویسان، در آن دوران، برای همه کس از جمله نقاشان گلدانها نیز شناخته بوده است، لذا نقاشان گلدانها نیز به سادگی قادر بودند همان موضوعاتی را که درام‌نویسان به کار می‌بردند، بدون توجه به تئاتر، به کار گیرند. اما درعین حال گلدانهایی به دست آمده که بدون تردید از صحنه‌های تئاتری اقتباس شده‌اند. این نمونه‌ها بسیار اندك، اما برای ما بسیار مفیدند.

صنایع دستی یونان شاید بیش از هر چیز دیگر بتواند ما را در فهم سبك حاکم بر دانش تصویری‌ی یونان یاری رساند، و تغییرات و تحولات این تصاویر، ما را در تجسم اجراهای تئاتری، بدان گونه که بوده، کمك فراوانی کرده‌اند.

یکی از مسائلی که محققان همواره باآن روبرو هستند تشخیص درجه‌ی اعتماد منابع موجود است. آنان مجبورند خود را به یك شك منطقی عادت دهند، و دراین راه پرسشهایی از این گونه طرح کنند: چه ارتباطی بین مؤلف مورد نظر با واقعه‌ای که گزارش می‌کند وجود دارد؟ آیا او شاهدی عینی بوده است؟ اگر چنین است او چه نقشی در آن واقعه داشته است؟ (آیا دلیلی وجود نداشته که او را در شرح جزئیات منحرف سازد تا از سرزنش مصون بماند، یا امتیازی کسب کند؟) اگر شاهد عینی نبوده، گزارش او بر چه مبنایی بوده است؟ بین واقعه و شرح آن چه مدت فاصله بوده است؟ (زمان، خود در خاطرات و دریافتهای انسان اثر می‌گذارد.) آیا این گزارش را منابع دیگر تأیید یا تکذیب کرده‌اند؟

تشخیص درجه‌ی اعتماد منابع موجود درباره‌ی تئاتر یونان، مسلماً مشکل است. غالب منابع مورد استفاده ما از وقایع یونان، صدها سال پس از وقوع آنها تهیه شده‌اند. گاهی گزارشها منابع خود را ذکر می‌کنند، اما اغلب نمی‌دانیم گزارشگران چقدر به منابع خود وفادار بوده‌اند، یا خودِ آن منابع بر چه مدارکی استوار بوده‌اند. در فقدان مدارکی که نزدیکتر به اصل واقعه باشند، مورخان به هر حال ناچارند به همان منابع اتکا یا اعتماد کنند، و حتی از داشتن آن منابع سپاسگزار هم باشند. تاریخ نگاری درباره‌ی تئاتر یونان، چیزی شبیه چیدن موزاییکهایی[۲۲۷] است که قطعات زیادی از آن مفقود شده باشد: مورخان آنچه را که از «موزاییکها» مانده سرهم می‌کنند، و کمبودها را (تا حد ممکن و منطقی) از خود می‌سازند. در نتیجه با آنکه طرح کلی تاریخ تئاتر یونان به صورتی منطقی روشن است اما به بسیاری از جزئیات آن نمی‌توان یقین حاصل کرد.

یك نمونه‌ی خوب از مدارك مورد استفاده‌ی مورخان دیپ نوسوفیست[۲۲۸] است که توسط آتنائوس[۲۲۹] حدود سال ۲۰۰ میلادی در مصر تهیه شده است. در قطعات زیر، آتنائوس درباره‌ی یونان ۶۰۰ سال پیش از خود مطالبی می‌نویسد، و بسیاری از اظهارات او تناقضی با سایر گزارشها ندارند. از کتاب او به قدری نقل قول شده است که آن را به صورت حقیقتی غیرقابل انکار در آورده است، در حالی که درستی‌ی گزارشهای او جای تأمل دارد. توجه بدین نکته جالب است که آتنائوس در گزارش خود به شاهدی به نام شامالئون[۲۵۰] اعتماد نمی‌کند، اما هرگز ذکر نمی‌کند که چرا شامالئون قابل

اعتماد نیست، درحالی که خود انتظار دارد دیگران به او اعتماد کنند.

> سوفوکل علاوه بر آنکه شخصاً از نظر زیبایی در حد متعال بود، در رقص و موسیقی نیز آزموده بود. وی در نوجوانی تحت تعلیم لامپروس[۲۵۱] قرار گرفته بود...؛ و هنگام نمایش تامیریس، خود چنگ می‌نواخت؛ سوفوکل همچنین در نمایش نوسیکا می‌رقصید...
>
> اما اشیل نه تنها مبدع لباسهای زیبا و باشکوه بود، بلکه در جشنواره‌های مقدس، مورد تقلید کاهنان[۲۵۲] و مشعلداران قرار می‌گرفت. وی حرکات بسیاری را در رقص ابداع کرده و آنها را به رقصگران دیگر آموخت. شامالئون می‌گوید اشیل نخستین کسی بود که حرکت همسرایان را بدون طلب یاری از مربیان رقص تنظیم کرد، و حالات و حرکات رقصگران را شخصاً طراحی و تنظیم می‌کرد؛ روی هم رفته تنظیم و تدوین همه‌ی تراژدیهایش را خود برعهده داشت. وی همچنین بازیگر ماهری در نمایشنامه‌های خود بود... اگر به قول شامالئون اعتماد کنیم، اشیل هنگام نوشتن تراژدیهایش مست بوده است. از همین روست که سوفوکل وی را سرزنش می‌کند، و می‌گوید اشیل حتی هنگامی که کار درستی انجام می‌داد خود نمی‌دانست چه می‌کند.

آتنائوس، دیپنوسوفیست، یا ضیافت فرزانگان، ترجمه‌ی س. د. یونج Yonge، در سه جلد (لندن: هـ ج. بن Bohn، ۱۸۵۴) کتاب اول، فصلهای ۳۷ و ۳۹

زیرنویسهای فصل دوم

۱. Aegean
۲. Minoan
۳. Crete
۴. Mycenae
۵. Helladic
۶. Troy
۷. Hellespont
۸. Iliad
۹. Odyssey
۱۰. Homer
۱۱. polis
۱۲. Attica
۱۳. Sparta
۱۴. Corinth
۱۵. Thebes
۱۶. Megara
۱۷. Argos
۱۸. Dorian
۱۹. Ionian
۲۰. Peisistratus
۲۱. City Dionosia در یونان هر جشنی که در بزرگداشت دیونوسوس برپا می‌شد دیونوسیا نامیده می‌شد. م.
۲۲. Marathon
۲۳. Pericles
۲۴. Parthenon
۲۵. Peloponnesian war
۲۶. Protagoras
۲۷. human rationlity
۲۸. Thespis
۲۹. Poetics
۳۰. رهبر همسرایان در آوازها و رقصهای دسته‌جمعی. م.
۳۱. dithyramb
۳۲. همچون ترجیع‌بندی که در طول شعر تکرار می‌شود. در دیتیرامب آن بند همصدا خوانده می‌شد. م.
۳۳. Arion
۳۴. tragoidoi
۳۵. tragikon drama
۳۶. prologue
۳۷. coryphaios
۳۸. hipokrites
۳۹. answerer
۴۰. Icaria
۴۱. Horace
۴۲. Gerald Else
۴۳. rhapsody ـ در یونان باستان قطعه‌ای از منظومه‌ای حماسی، مانند ایلیاد یا اودیسه را می‌گفتند که توسط خوانندگان یا راپسودها خوانده می‌شد. امروزه راپسودی به شعری حماسی یا قطعه موسیقی‌ی بسیار هیجان‌انگیز و نامنظم گفته می‌شود. م.
۴۴. Semele
۴۵. Satyre
۴۶. Choerilus
۴۷. Pratinas
۴۸. Phrynichus

۴۹. Aeschylus
۵۰. Sophocles
۵۱. Euripides
۵۲. parodos
۵۳. Stasima
۵۴. exodos
۵۵. Ajax
۵۶. Agathon
۵۷. The Persians
۵۸. Seven Against Thebes
۵۹. Oresteia
۶۰. Agamemnon
۶۱. Libation Bearers
۶۲. Eumenides
۶۳. The Supliants
۶۴. Prometheus Bound
۶۵. بسیاری از نمایشنامه‌های اشیل به فارسی ترجمه شده‌اند. م.
۶۶. بسیاری از نمایشنامه‌های سوفوکل به فارسی ترجمه شده‌اند. م.
۶۷. Antigone
۶۸. Oedipus Rex
۶۹. Electra
۷۰. Trachiniae
۷۱. Philoctetes
۷۲. Oedipus at Colonus
۷۳. The Trackers
۷۴. effect _ افکت را گاه تأثیرات صوتی یا تأثیرات بصری ترجمه کرده‌اند، اما این ترجمه‌ها نارسا هستند. م.
۷۵. Alcestis
۷۶. Medea
۷۷. Hippolytus
۷۸. The Children of Heracles
۷۹. Andromache
۸۰. Hecuba
۸۱. Heracles
۸۲. Suppliants
۸۳. Ion
۸۴. Trojan Women
۸۵. Electra
۸۶. Iphigenia in Tauris
۸۷. Helen
۸۸. Phoenician Women
۸۹. Orestes
۹۰. The Bacchae
۹۱. Iphigenia in Aulis
۹۲. Cyclops
۹۳. Phaedra
۹۴. Pasiphae
۹۵. Pratinas
۹۶. Silenus
۹۷. Apollo
۹۸. Hermes
۹۹. phallic
۱۰۰. chorus of fat men
۱۰۱. Epicharmus
۱۰۲. Syracuse
۱۰۳. mime
۱۰۴. kordax
۱۰۵. mothon رقصهایی همراه با حرکات تند و آکروباتیک و گاه عنیف. م.
۱۰۶. Chionides
۱۰۷. Magnes
۱۰۸. Ecphantides
۱۰۹. Cratinus
۱۱۰. Crates
۱۱۱. Eupolis
۱۱۲. Aristophanes
۱۱۳. Acharnians
۱۱۴. Knights
۱۱۵. Clouds
۱۱۶. Wasps
۱۱۷. Peace
۱۱۸. Birds
۱۱۹. Lysistrata
۱۲۰. Thesmophoriazusae
۱۲۱. Frogs
۱۲۲. Ecclesiazusae
۱۲۳. Plutus
۱۲۴. agon
۱۲۵. parabasis
۱۲۶. komos
۱۲۷. Anthesteria
۱۲۸. Lenaia
۱۲۹. Rural Dionysia

تئاتر و درام در یونان باستان

۱۳۰. archon eponymous
۱۳۱. proagon
۱۳۲. choregus، جمع آن به یونانی کوره‌گوآ (choregoi) می‌شود. م.
۱۳۳. archon Basileus
۱۳۴. Eleutherios
۱۳۵. Lenaios
۱۳۶. Agora
۱۳۷. demarchos
۱۳۸. Phallus تمثیلی از آلت مردی. م.
۱۳۹. Piraeus
۱۴۰. Icaria
۱۴۱. Salamis
۱۴۲. Eleusis
۱۴۳. didaskalos
۱۴۴. gesture همان ژست است که در زبان فارسی معمول شده است. م.
۱۴۵. mimetic dance
۱۴۶. recitative، خطابه‌گون، یا تکخوانی. نوعی فن بیان و مکالمه‌ی آوازی است. م.
۱۴۷. choral passage
۱۴۸. stylized
۱۴۹. Aeolian
۱۵۰. Lydian
۱۵۱. Hypodorian
۱۵۲. Myxolydian
۱۵۳. cheironomia
۱۵۴. emmeleia
۱۵۵. kordax
Sikinnis
۱۵۶.
۱۵۷. Furies نام رومی‌ی الهگان انتقام، یا اومنیدز. م.
۱۵۸. chiton
۱۵۹. chlamys
۱۶۰. himation
۱۶۱. cothornus
۱۶۲. Isthmia
۱۶۳. Thoikos
۱۶۴. Acropolis
۱۶۵. orchestra
۱۶۶. Thymele
۱۶۷. skene
۱۶۸. Odeion
۱۶۹. Vitruvius
۱۷۰. pinakes
۱۷۱. periaktoi
۱۷۲. logeion
۱۷۳. A.W. Pickard-Cambridge
۱۷۴. Peter Arnott
۱۷۵. ekkyklema
۱۷۶. mechane
۱۷۷. machina
۱۷۸. Perseus
۱۷۹. deus ex machina، در زبان لاتینی چیزی شبیه به حلال مشکلات معنی می‌دهد. م.
۱۸۰. parodous، جمع آن به یونانی پارودوا (parodoi) است. م.
۱۸۱. theatron
۱۸۲. auditorium
۱۸۳. ikkria
۱۸۴. obol، واحد پول یونان باستان. م.
۱۸۵. Thebes
۱۸۶. Theodectes
۱۸۷. Astydamas
۱۸۸. Chaermon
۱۸۹. Rhesus
۱۹۰. Ecclesiazusae
۱۹۱. Plutus
۱۹۲. parabasis قصیده‌ای که همسرایان می‌خوانند و در آن تماشاگران را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهند. م.
۱۹۳. Antiphanes
۱۹۴. Alexis
۱۹۵. Anexandrides
۱۹۶. Eubulus
۱۹۷. interlude
۱۹۸. Pollux
۱۹۹. The Grouch
۲۰۰. Menander
۲۰۱. comedy of character
۲۰۲. The Arbitration
۲۰۳. The Girl from Samos

۲۰۴. The Shorn Girl
۲۰۵. Diphilus
۲۰۶. Philemon
۲۰۷. Apollodorus
۲۰۸. agonothetes
۲۰۹. Polus
۲۱۰. Theodorus
۲۱۱. Thettalus
۲۱۲. Neoptolemus
۲۱۳. Athendorus
۲۱۴. Aristodemus
۲۱۵. محتمل بودن حادثه یعنی منطقی بودن انگیزه‌های حوادث. م.
۲۱۶. Pergamum
۲۱۷. guild
۲۱۸. Nemean
۲۱۹. Isthmian
۲۲۰. Teos
۲۲۱. Priane
۲۲۲. Oropus
۲۲۳. Ephesus
۲۲۴. Delos
۲۲۵. Epidaurus
۲۲۶. Oeniada
۲۲۷. Sicyon
۲۲۸. paraskenia
۲۲۹. proskenion
۲۳۰. episkenion
۲۳۱. thyromata
۲۳۲. proscenium، در مقابل صحنه‌های گرد، به صحنه‌هایی گفته می‌شود که تماشـاگران تنها از یك طرف نمایش را تماشا می‌کنند. مثل اکثر تئاترهای امروزی. م.
۲۳۳. cothornoi
۲۳۴. onkos
۲۳۵. Argos
۲۳۶. exomis
۲۳۷. mime را گاه لال‌بازی ترجمه کرده‌اند، در حالی که لال‌بازی ترجمه‌ی mum است. از طرفی میم را گاه به جای پانتومیم به کار برده‌اند که نادرست است. توضیح مشروح این دو شکل نمایشی را در این کتاب، از فصل دوم به بعد، خواهید یافت. م.
۲۳۸. Herodas
۲۳۹. phlyakes
۲۴۰. Rhinthon
۲۴۱. Tarentum
۲۴۲. hilarotragodiai
۲۴۳. Heracles
۲۴۴. W. Dorpfeld
۲۴۵. The Theatre of Dionysus in Athens
۲۴۶. Margsrete Bieber, The History of The Greek and Roman Theatre
۲۴۷. jigsaw puzzles، بازی‌ای که در آن قطعات کوچکی از یك تصویر را که به طور نامنظم بریده شده است، کنار هم می‌چینند تا تصویر کاملی به دست آید. م.
۲۴۸. The Diepnosophists
۲۴۹. Athenaeus
۲۵۰. Chamaeleon
۱۵۱. Lamprus
۱۵۲. hierophants



۳

تئاتر و درام رومن

بنابر روایات، شهر رُم در سال **۷۵۳** پیش از میلاد (هنگامی که یونان اشغال جنوب ایتالیا و سیسیل را آغاز کرده بود) بنیان نهاده شد. شهر رم ابتدا یك شهرستان بی‌اهمیت زیر سلطه‌ی همسایه‌ی خود اتروریا(۱) بود. فرمانروایان اولیه‌ی رم نیز از اتروریا برخاسته بودند، تا آن که رم در سال **۵۰۹** آخرین پادشاه اتروسکی را سرنگون کرد، و همزمان با ایجاد دموکراسی در یونان، جمهوری مستقلی را بنا نهاد. در سده‌ی چهارم، رم توسعه را آغاز کرد، و در **۲۶۵** سرتاسر شبه جزیره‌ی ایتالیا، از جمله از سرزمین اتروسك(۲) تا شمال قلمرو یونان در جنوب ایتالیا را تحت سلطه‌ی خود در آورد. آنگاه، پس از جنگ اول پونیك(۳) با کارتاژ(۴) **(۲۶۴ـ۲۴۱ پ.م.)** سیسیل را نیز تصاحب کرد. در نتیجه‌ی این توسعه طلبیها، رم از ۲۷۰ تا ۲۴۰ پیش از میلاد، بخشهایی از قلمرو یونان را نیز، که از مدتها پیش تئاتر در آنجا شکوفا گردیده بود، به تسخیر در آورد و بدل به امپراتوری روم شد. در ۲۴۰ پیش از میلاد، بسیاری از رومیها با هنر و تئاتر یونان آشنایی یافتند و درام (ترجمه یا تقلیدهای تئاتر) یونان به روم معرفی شد. از اینرو، سال ۲۴۰ پیش از میلاد را عموماً سال پیدایش تئاتر رومن(۵)، یا تئاتر رومی وار، می‌شناسند.

گرچه ممکن است مبنای تئاتر رومن این تاریخ



تصویر ۱.۳. نوازنده‌ی اتروسکی در حال نواختن فلوت دو لوله. نقاشی از مقبره‌ی لئوپاردها، در تارکوینی.

باشد، اما آغاز فعالیتهای تئاتری رومیان محسوب نمی‌شود، چرا که فعالیتهای تئاتری در روم به صد سال پیش از این تاریخ برمی‌گردد. برای فهمیدن تئاتر رومن، باید ابتدا بدانیم که درام به مفهوم یونانی‌ی آن، در روم نقش بسیار ناچیزی داشته است،زیرا تئاتر در روم همواره زیر نفوذ سرگرمیهای گوناگون بوده است. شاید تئاتر رومن را بتوان با برنامه‌های تلویزیونی‌ی امریکایی مقایسه کرد، زیرا این تئاتر در محاصره‌ی برنامه‌هایی مثل آکروبات، جانوران تربیت شده، شعبده بازی، ورزش، موسیقی، رقص، لطیفه‌گوییهای نمایشی، فارس[۶]‌های کوتاه قرار داشت، که گاه تئاترهای جدی و طولانی نیز در آن گنجانیده می‌شد. تماشاگران رومی نیز همچون بینندگان برنامه‌های تلویزیونی (که مدام از این کانال به آن کانال می‌پرند، در وسط یك برنامه کانال تلویزیون را عوض می‌کنند، و در جستجوی یك سرگرمی همه جانبه‌اند) تماشاگرانی متلون بودند. در سنت نمایشی روم نیز هر از گاهی شکلهای تازه‌ی سرگرمی باب روز می‌شد. بعضی از آنها چندین سده دوام می‌آوردند، برخی به سرعت از نظرها می‌افتادند، یا متروك می‌گردیدند، و یا در رده‌ی نازلتری به حیات خود ادامه می‌دادند. درام واقعی در روم را باید جزء آن دسته از سرگرمیهایی قرار داد که چند صباحی درخشید و سپس فرو مرد.

تأثیر اتروسك

در دوران قبل از ۲۴۰ پیش از میلاد، اتروریا نفوذ قاطعی بر فعالیتهای تئاتری در روم داشت. مشکل بتوان سهم این فرهنگ را به دقت معین کرد، چرا که از تمدن اتروسك مدارك زیادی در دست نیست. بدون شك بسیاری از جنبه‌های جشنواره‌های مذهبی روم از اتروسك اخذ گردیده‌اند (روزهای ویژه‌ای که اختصاص به نمایشهای تئاتری داشتند). جشنواره‌های مذهبی در

اتروریا شامل بازیگری، رقص، نواختن فلوت، شعبده بازی، مشت زنی، مسابقات اسب دوانی، و مسابقات ورزشی بود. اتروسکیها همچنین معتقد بودند که بخش مذهبی در جشنواره می‌بایستی با دقت ویژه و بدون اشتباه اجرا شود؛ عقیده‌ای که رومیها نیز آن را به همان صورت اخذ کردند، و هرگاه اشتباهی در اجرای مراسم مذهبی رخ می‌داد،می‌بایستی جشنواره از نو تکرار گردد. برخی از جشنواره‌های اتروسکی همزمان با بازارهای مکاره برپا می‌شدند، و مردم از راههای دوری بدانجا می‌آمدند. این نشانه‌ها به ما کمك می‌کنند تا ویژگی جشنواره‌های رومن را بشناسیم: آنها فعالیتهای متعدد و مختلفی بودند که در فضایی نیمه مذهبی و نیمه دنیوی، تا حدی شبیه کارناوالها، درهم می‌آمیختند. آداب و رسوم اتروسکی دیگری نیز احتمالاً تئاتر رومن را تحت تأثیر قرار داده‌اند. از جمله استفاده از موسیقی، رقص، و صورتك که تقریباً دراکثر مراسم اتروسکی رایج بود، بویژه موسیقی که از اهمیّت خاصی برخوردار بود، همراه همه‌ی نمایشها، از مراسم قربانی گرفته تا مسابقات مشت زنی و حتی کارهای روزانه، به کار می‌رفت. اتروسکیها همچنین پایه گذار مسابقات گلادیاتوری بودند، گرچه این مراسم در اتروسك جنبه‌ی تشریفاتی داشت اما در روم جنبه‌ی تفریحی به خود گرفت.

تأثیر اتروریا بر تئاتر روم از طریق منابع متعددی به ثبوت رسیده است. هوراس[۷] شاعر رومی (۶۵ ـ ۸ پ.م.) اظهار می‌دارد که درام لاتین از اشعار فه‌سنین[۸] (منسوب به فه سنیوم[۹]، شهری در مرز اتروریا) زاده شده است، و آن ترکیبی است از گفتگوهای زشت و قبیح که بین دلقکهایی که صورتك می‌پوشیدند، رد و بدل می‌شد و در مراسم خرمن و عروسی به صورت بدیهه سرایی اجرا می‌شد. از طرف دیگر، لیوی[۱۰] (۵۹ پیش از میلاد تا ۱۷ میلادی) مورخ رومی، تاریخ اولین اجرای تئاتری در روم را سال ۳۶۴ پیش از میلاد ذکر می‌کند، و آن هنگامی بود که طاعون شهر رم را فرا گرفته بود و رقصگران و نوازندگانی از اتروریا به رم آمدند تا خشم خدایان را فرو بنشانند. تئاتر رومن اصطلاح هیستریون[۱۱] (بازیگر) را از این بازیگران حرفه‌ای از اتروریا گرفت (در اتروسك بازیگران را ایستر[۱۲] می‌نامیدند). بعدها به قول لیوی به موسیقی و رقص، گفتگوهای بدیهه سازی نیز افزوده شد و شکل تازه‌ای به وجود آمد که در ابتدا توسط بازیگران غیرحرفه‌ای، و بعدها توسط بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌شد. همچنین یکی از فرمانروایان اتروسکی‌ی روم به نام تارکوین پدر[۱۳] (۶۱۶ـ۵۷۹ پ.م.) جشنواره‌ی لودی رومانی[۱۴] را (که بعدها درام یونانی برای اولین بار در روم، دراین جشنواره معرفی شد) بنا نهاد، و مسابقات ارابه‌رانی، مشت زنی، و سرگرمیهای دیگری نیز در آن گنجاند. نقاشیهای روی دیوار مقبره‌های اتروسك نیز جایگاههای بزرگ نمایش در جشنواره‌ها را نشان می‌دهند. بنابراین پیش از آن که تئاتر یونانی در روم شناخته شود، احتمالاً مکانهایی شبیه استادیوم در رم وجود داشته است.

علاوه بر اتروریا، جنوب ایتالیا نیز در تئاتر اولیه‌ی روم سهیم است، در حقیقت اولین تأثیرات از فارسهای آتلان[۱۵] آمده که نام خود را از شهر اُسکان در آتلا (نزدیك ناپل کنونی) گرفته است. فارس آتلان فابیولا آتلانا[۱۶] نامیده می‌شد.این شکل نمایشی احتمالاً در نیمه‌ی اول سده‌ی سوم به روم صادر شده است، زیرا در ۲۷۵ پیش از میلاد تسلط رومیها بر مناطق اُسکان تثبیت شده بود. از فارسهای اولیه‌ی آتلان اطلاع کمی به ما

رسیده است. عده‌ای از محققان معتقدند که این شکل نمایشی از فلیاکس، یا میمهای دیگرِ جنوب ایتالیا منشأ گرفته است. فارسهای آتلان احتمالاً قطعاتی کوتاه بودند که فی‌البداهه اجرا می‌شدند و شامل هجویه‌هایی بر اساطیر و موضوعات روز بودند. به نظر می‌رسد شخصیتهای این نمایش همه لباس و صورتک ثابت و ویژه‌ی خود را داشته‌اند.

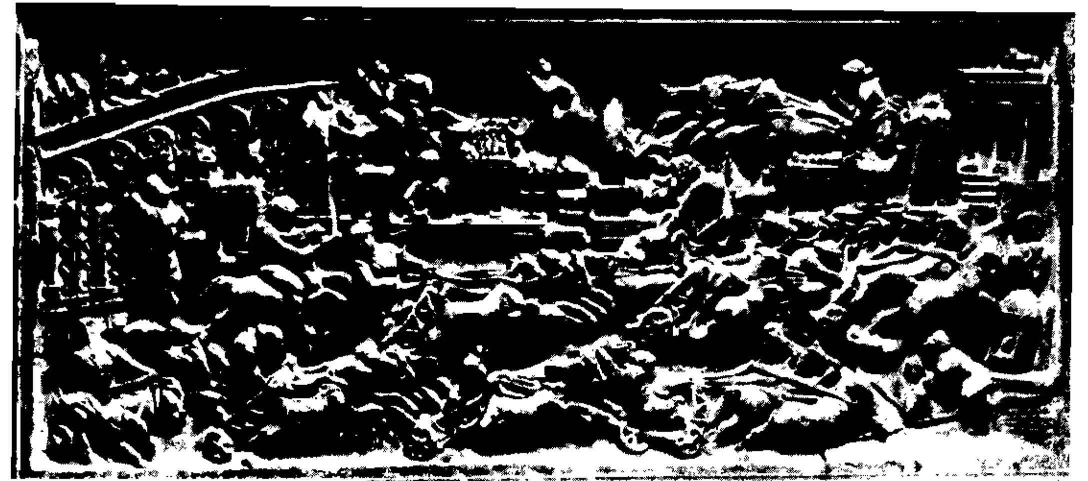
بنابراین در ۲۴۰ پیش از میلاد، هنگامی که درام یونانی به روم صادر شد، اقسام مختلف سرگرمیها (موسیقی، رقص، فارس، مسابقات ارابه‌رانی و مشت‌زنی) در جشنواره‌های رومی کاملاً جا افتاده بودند، و درام یونانی، یا درام معمولی، در آن زمان برآنها افزوده شد.

زمینه‌ی تمدن رومن

در سال ۱۴۶ پیش از میلاد روم بر یونان مسلط شد، و پس از آن به تدریج همه‌ی قلمرو هلنی را در خود تحلیل برد، اما روم تحت تأثیر شدید فرهنگ یونانی قرار گرفت. از بعد از سده‌ی سوم پیش از میلاد، رومیها نیاز شدیدی به مربیهای یونانی داشته‌اند، و بسیاری از رومیها برای تحصیل به یونان می‌رفتند، از اینرو قسمت اعظم هنر و ادبیات رومی پس از ۲۴۰ پیش از میلاد بر الگوهای یونانی استوار بوده است.

به عنوان یك ملت، رومیها را مردمی می‌شناسند که عقاید و اعمال دیگران را اقتباس کرده‌اند، اما رومیها مقلدینی کور و بی استعداد نبودند، زیرا از میان ملّتها و

تصویر ۲.۳. (●) یك نمایش ارابه‌رانی. نقش برجسته‌ی رومی.





[illegible]

مردم زیادی که با یونان تماس حاصل کردند، تنها رومیها توانستند اشکال هنری یونان را جذب کنند. مسلماً رومیها را نمی‌توان صرفاً ادامه‌دهنده و زائده‌ی یونانیها به شمار آورد، زیرا ویژگیهای خود آنها موجب گردید که بسیاری از اسالیب یونانی‌ی صرف را نپذیرند.

رومیها تقریباً بکلی از گرایشهای فلسفی، که ویژه‌ی یونانیهاست، فارغ بودند. آنها مردمی اهل عمل بودند و مسائل نظری توجهشان را جلب نمی‌کرد، از اینرو در میان آنها بزرگترین مهندسان، متخصصان نظامی، و مدیرانی را می‌توان یافت که تاکنون جهان به خود دیده است. آنها درباره‌ی مسائل عملی دچار فرضیه بافی نمی‌شدند، و این گونه مسائل را تا حد اصول صرف تقلیل نمی‌دادند. آنها به این خشنود بودند که کشف کنند چیزها چگونه عمل می‌کنند، بی آنکه بپرسند چرا. این ویژگی، هنر آنان را نیز که گرایش به عظمت، شورانگیزی، یا سرگرمی داشت، تحت تأثیر قرار می‌داد. هنر رومن همچون یونان در پی کشف جدی‌ی موقعیت بشری نبوده است.

بهترین راه فهم تاریخ روم این است که آن را به دو مرحله تقسیم کنیم. یکی جمهوری (۵۰۹ـ۲۷ پ.م.)، دیگر امپراتوری (۲۷ پیش از میلاد تا ۴۷۶ میلادی). «فضایل» جمهوریخواهی ــ انضباط، صرفه‌جویی، پایداری، دقت در امور نظامی، و وفاداری به میهن و خانواده ــ بود که روم را به قدرتی جهانی مبدل ساخت. تا سده‌ی اول پیش از میلاد، رومیها را به خاطر فساد ناپذیری و احساس وظیفه نسبت به جمهوری، و نیز به خاطر ایمانشان به نظم و قانون ستوده‌اند. در این دوران، رومیهای محافظه‌کار معتقد بودند تحت تأثیر یونان قرار گرفتن، نشانه‌ی ضعف و انحطاط است.

در سده‌ی اول پیش از میلاد، روم بر قلمرو

پهناوری فرمان می‌راند که ثروت بی‌کرانی را به خزانه‌ی دولت سرازیر می‌ساخت. مـردم روم گندم را به رایگان می‌گرفتند، ارتش روم حرفه‌ای شده بود، و دولت دارای تشکیلات دیوانسالاری بود. در سال ۲۷ پیش از میلاد، قدرت از نمایندگان دولت به امپراتور منتقل شد و از آن پس فضایلی که به تدریج در روم پدیدار گشته بود زایل شد، و مسأله‌ی عمده‌ی امپراتوری آن شد که چگونه قلمرو پهناور و پراکنده‌ی روم را اداره کند. راز دوام طولانی‌ی امپراتوری، در نبوغ سازماندهی‌ی رومیها نهفته است.

همین عوامل را در تئاتر روم نیز می‌توان سراغ کرد. درام رومن در دوران جمهوری پیشرفت کرد: جاذبه‌ی تراژدی برای رومیها پژواك احساسات جمهوریخواهی نسبت به ایمان، شرف، و وظیفه شناسی بود، در حالی که جاذبه‌ی کمدی به خاطر راه حل ساده دلانه‌ای بود که برای پیچیدگیهای روزمـره‌ی زنـدگی طرح می‌کرد و همواره با خوشی به پایان می‌رسید. به نظر نمی‌رسد که رومیهـا چه در شکل و چه در محتـوای درام، نگران ارزشهای فلسفی یا ملی خود بوده باشنـد. در دوران امپراتوری، درام جدی بکلی کناری نهاده شد و جای خود را به سرگرمیهای مختلف داد؛ تئاتر روز به روز تفریحی‌تر گردید، ونوآوریهای گوناگونی مورد نیاز قرار گرفت. بنابراین انواع جدیدتری از سرگرمیها، اجرای هر چه با شکوه‌تر و پر خرج‌تر نمایشها، و ارائه‌ی نمایشهای هیجان آور (از جمله استفاده از برهنگی، امور جنسی، خشونت، و خونریزی) رواج گرفت.

باید به خاطر داشت که تئاتر در روم همیشه همراه جشنواره‌ها می‌آمد که اکثراً جنبه‌ی مذهبی داشتند، لذا نمایشهای تئاتری (صرف نظر از محتوا) برای خوشامد یا فرو نشاندن خشم خدایان اجرا می‌شد. در روم نه تنها خدایان مشابه یونانی پرستش می‌شدند، بلـکه ارواح خانگی و نیروهای مجرد جان[17] نیز مورد ستایش بودند؛ و با گسترش قلمرو روم، خدایان تازه‌ای نیـز که مورد پرستش ملل تحت سلطه‌ی آنان بودند به فهرست خدایان افزوده می‌شدند، زیرا رومیان مردمی خرافاتی بودند و از اهانت به هر نیروی فوق طبیعی بیم داشتند. چنین به نظر می‌رسد که رومیان به شکل مراسـم مذهبـی بیش از محتوای آن توجه نشان می‌دادند. شاید این مطلب توضیح دهد که چرا در جشنواره‌هـای بزرگداشـت خدایـان، مضمون نمایشهای سرگرم‌کننده اهمیت کمتری از نفس سرگرمی داشت.

روی هم رفته روشن است که درام رومن هرگز به سطحی قابل مقایسه با تئاتر یونان در سده‌ی پنجم نرسید. اما از نظر وسعت و تنوع از فرهنگ پیش از خود توسعه‌ی بیشتری یافت.

جشنواره‌های رومن

اغلب نمایشهای تئاتری روم، که از جانب دولت حمایت می‌شدنـد، در جشنواره‌هـای مذهبـی، یا لودی ارائـه می‌گردیدند، و همراه با جشنواره‌های دیگر در موقعیتهای مختلف برگزار مـی‌شدند (از جمله جشنهای پیروزی در جنگ، مراسم وقف بناهای عمومی یا بناهای یادبود، تشییع جنازه‌ی شخصیتهای مهـم، یا مراسـم نذورات خصوصی افراد).

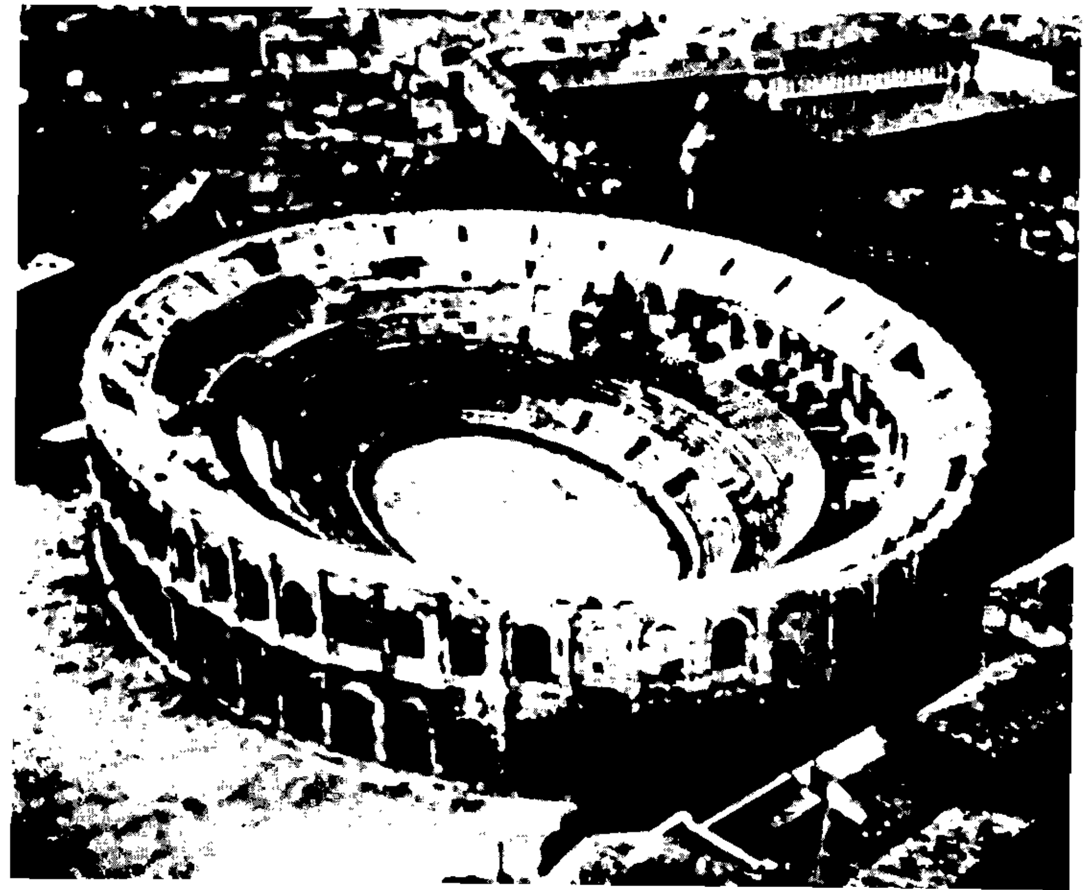
قدیمیترین جشنواره‌ی رسمی در روم لودی رومانی نام داشت که در تجلیل از ژوپیتر و در ماه سپتامبر برگزار



تصویر ۴.۳. (●) پیکره‌ی مارس، خدای جنگ از اتروسك، ایتالیا، در سده‌ی چهارم پیش از میلاد. در این زمان روم تازه در حال قدرت گرفتن بود.

می‌شد. این جشنواره در سده‌ی ششم پیش از میلاد بنیان نهاده شد، و از سال ۳۶۴ نمایشهای تئاتری، و از سال ۲۴۰ نمایش درامهای تراژیك و کمیك را آغاز کرد. پنج جشنواره‌ی دیگر نیز در تفریحات نمایشی روم اهمیت ویـژه داشتنـد. لودی فلـورال[18] (در آوریـل، برای بزرگداشت فلورا) که در ۲۳۸ پایه‌گذاری شد و از ۱۷۳ همه ساله اجرا می‌گردید؛ لودی پله‌بی[19] (در نوامبر، برای بزرگداشت ژوپیتر) که در ۲۲۰ افتتاح شد، و پس از سال ۲۰۰ در مراسم خود نمایشنامـه هم اجـرا کرد؛ لودی آپولینر[20] (در ژوییه، برای بزرگداشت آپولو) که در سال ۲۱۲ آغاز شد و از سال ۱۷۹ نمایش تئاتر را آغاز کرد؛ لودی مِگالنس[21] (در آوریـل، برای بزرگداشـت مادر معظـم) که در ۲۰۴ پایـه‌گذاری شد و در سال ۱۹۴ نمایشهای تئاتری به آن افزوده شد؛ ولودی سِریل[22] (در بزرگداشت سِرِز)، که در ۲۰۲ رواج داشت. علاوه بر اینها، جشنواره‌های دیگری وجود داشتند که صرفاً برای سرگرمی برپا می‌شدند.

مشکل بتوان گفت رومیها سالانه چند روز را به نمـایش تئاتـر اختصـاص می‌دادنـد، زیـرا تعـداد جشنواره‌های رسمی همه ساله تغییر می‌یافت، و مراسم ویژه‌ی فراوانی وجود داشت که همه سالـه اجـازه‌ی برگزاری می‌یافت. گذشته از آن، گاهی جشنواره‌ها تکرار می‌شدند، چرا که هر نوع اشتباهی در یکی از جشنواره‌ها موجب می‌شد که همه‌ی مراسم، حتی نمایشنامه‌ها، دوباره



تصویر ۵.۳. (ه) آمفی‌تئاتر رومی، برای برگزاری جنگهای گلادیاتوری و مسابقات هیجان‌انگیز دیگر.

اجرا شوند (نام این گونه تکرارها اینستوراسیو[۲۳] بود). برای پی بردن به رواج اینستوراسیو کافی است بدانیم که لودی رومانی در سالهای بین ۲۱۴ و ۲۰۰ یازده بار به تکرار انجامید، و لودی پله‌بی در یکسال هفت بار تکرار شد.

اگرچه برآورد تعداد نمایشهای سالانه در روم ممکن نیست، اما می‌توان گفت که پس از سال ۲۴۰ پیش از میلاد، تعداد اجراهای نمایشی به سرعت رو به فزونی نهاد. احتمالاً در آغاز تنها یك روز از سال اختصاص به نمایش تئاتر داشته است، و از سال ۲۰۰ پیش از میلاد این تعداد به ۴ تا ۱۴ روز رسید، و در سال ۱۹۰ پیش از میلاد، بین ۷ تا ۱۷، و در سال ۱۵۰ به حدود ۲۵، و با آغاز عصر مسیحیت تعداد نمایشهای سالانه به ۴۰ روز رسید. در دوران امپراتوری تعداد اجراها به شدت دچار تورم شد، زیرا منابع قدیمی تذکر داده‌اند که دراین عصر به مردم «نان و سیرك» داده مـی‌شد. در سال ۳۵۴ میلادی، صد روز از سال اختصاص به تئاترهای سرگرم‌کننده، و ۷۵روز اختصاص به نمایشهای ارابه‌رانی و گلادیاتوری

داشت. پس از سال ۴۰۰ میلادی، با آغاز تجزیـه‌ی امپراتوری، تعداد جشنواره‌ها از یك منطقه به منطقه‌ی دیگر تفاوت چشمگیری را نشان می‌دهد، اما به هر حال اجرای نمایش تا سده‌ی ششم میلادی ادامه داشته است. علاوه بر جشنواره‌هـای دولتـی، احتمـالاً نمایشهـای خصوصی در مکانهای سربسته نیز جریان داشته، و نیز نمایشهایی در گروههای سیار در ازای پول اجرا می‌شده است.

درام در قلمرو رومیها

با سر آمدن حکومت جمهوری در روم، در سال ۲۷ پیش ازمیلاد، درام جدی تا حد قابل توجهی رو به کاهش نهاد، و شکلهای پست‌تر نمایشی جانشین آن شدند. از ۹۰۰ سالی که تاریخ تئاتر رومن به حیات خودادامه داده است، تنها ۲۰۰ سال آن حائز اهمیت بوده است، زیرا تنها در این دوره بود که نمایشی به منظور اجرا نوشته می‌شد.

گفتـه می‌شـود ادبیـات رومـی با لیویـوس آندرونیـکوس[۲۴] (شهـرتش ۲۴۰ـ۲۰۴ پ.م.) آغـاز گردید، زیرا تراژدیها و کمدیهایی که او نوشته یا ترجمه و اقتباس کرده است، مهمترین آثار ادبی اولیه‌ی لاتینی به شمار می‌رود.از خود آندرونیکوس اطلاع زیادی در دست نیست. برخی از محققان معتقدند وی برده بوده است، و عده‌ای بر این عقیده‌اند که وی را مستقیماً برای نوشتن و اجرای نمایشنامه از تارانت[۲۵] (واقع در قلمرو یونانی جنوب ایتالیا) آورده بودند.

اولین درام نویس رومی‌الاصل گنئوس ناویوس[۲۶] (حدود ۲۷۰ ـ حدود ۲۰۱ پ.م.) نام دارد، که درام‌نویسی را از حدود ۲۳۵ پیش از میلاد آغاز کرد. وی در کمدی مهارت بیشتری داشت، ولی همچون آندرونیکوس، در تراژدی نویسی نیز استاد بود و کمدی و تراژدی، هر دو را می‌نوشـت. ناویـوس برای رومـی کردن درام، در

تصویر ۶.۳. جایگاه تماساگران در یك نمایش تفریحی اتروسکی، نقاسی دیواری در مقبره‌ای در کورنتو.





نمایشنامه‌هایش از داستانهای رومی استفاده کرد، وبه این ترتیب عناصررومی را وارد اصول درام یونانی کرد. هنگام مرگ آندرونیکوس و ناویوس، درام رومی پایگاه ویژه‌ی خود را یافته بود. از آنجا که اخلاف آنان تمایل داشتند هر یك در شکلی از درام تخصص یابند، تحولات بعدی تراژدی و کمدی مسیرهای جداگانه‌ای را طی کردند. شاید علت آنکه نام بسیاری از نویسندگان کمدی به زمان ما رسیده این باشد که کمدی در روم از محبوبیت بیشتری برخوردار بوده است. دو تن‌از کمدی‌نویسان ــ پلوتوس و ترنس ــ برای ما اهمیت بیشتری دارند، چرا که تنها کمدیهای موجود از تئاتر رومن متعلق به این دو تن است. تیتوس ماکیوس پلوتوس[۲۷] (حدود ۲۵۴ ـ حدود ۱۸۴ پ.م.) اولین جانشین با ارزش آندرونیکوس و ناویوس به شمار می‌رود. محبوبیت او به حدی بود که پس‌از مرگش ۱۳۰ نمایشنامه رابه او نسبت داده‌اند. محقق رومی وارو[۲۸] (۱۱۶ ـ ۲۷ پ.م.) برای حل مشکل مؤلف این نمایشنامه‌ها، آنها را به سه دسته تقسیم کرده است: اول آنهایی که محققاً متعلق به پلوتوس هستند؛ دوم آنهایی که مؤلفشان مورد تردید است؛ و سوم آنهایی که مسلماً متعلق به پلوتوس نیستند. در گروه اول، وی نام ۲۱ نمایشنامه را ذکر می‌کند که همه به دوران ما رسیده‌اند، و هنوز آنها را متعلق به پلوتوس می‌دانند: کمدی الاغها[۲۹]، تاجر[۳۰] دلاور براگارت[۳۱]، جعبه‌ی جواهر[۳۲]، گلدان طلا[۳۳]، استیکوس[۳۴]، سودولوس[۳۵]، کورکولیو[۳۶]، باکوس (باکیدز)[۳۷]، کازینا[۳۸]، آمفیتریون[۳۹]، اسیران[۴۰]، اپیدیکوس[۴۱]، مناکمی[۴۲]، خانه‌ی افسون شده[۴۳]، پارسیان[۴۴]، کارتاژیان[۴۵]، طناب[۴۶]، ترینوموس[۴۷]، دهاتی[۴۸]، و ویدو لاریا[۴۹]. تنها معدودی از این



تصویر ۷.۳. (•) موزائیك رومی، با صورتك سفید چهره برای تراژدی، و سرخ چهره برای کمدی. این قرارداد از یونان به روم رفته بود.



تصویر ۸.۳. صحنه‌ای از تراژدی رومن. نقاشی دیواری در پمپئی متعلق به سده‌ی اول میلادی، یا قبل از آن.

نمایشنامه‌ها تاریخ مشخص دارند، و به هر حال همگی بین ۲۰۵ تا ۱۸۴ پیش از میلاد نوشته شده‌اند. چون هیچیك از کمدیهای نوی یونانی، که وی احتمالاً از آنها اقتباس کرده به جا نمانده‌اند. لذا منبع هیچیك از آثار پلوتوس را نمی‌توان به دقت تعیین کرد. آنچه روشن است این که وی عناصر رومی‌ی فراوانی به نمایشنامه‌های خود افزوده است. پلوتوس را به خاطر گفتگوهای زیبایش در زبان لاتینی، وزنهای متنوع اشعار، و شوخیهای کنایه آمیزش بسیار ستوده‌اند. با آنکه نمایشنامه‌های پلوتوس از ارزش کمدی بسیاری برخوردارند، اما فارسهای او مشهورترند.

گفته‌اند که پوبلیوس ترنتیوس آفر (ترنس[۵۰]) (۱۹۵ یا ۱۸۵ ـ ۱۵۹ پ.م.) در کارتاژ متولد شد، و هنگامی که پسر کوچکی بود وی را به عنوان برده به رم آوردند. در آنجا آموزش دید و آزاد شد. وی ۶ نمایشنامه نوشته که همه‌ی آنها موجودند: آندریا[۵۱] (۱۶۶)، مادرزن[۵۲] (۱۶۵)، خودآزار[۵۳] (۱۶۳)، خواجه[۵۴] (۱۶۱)، فورمیو[۵۵] (۱۶۱)، و برادران[۵۶] (۱۶۰). داستان نمایشنامه‌های ترنس از اسلاف خود پیچیده‌تر است، زیرا وی داستانهای مختلفی را از چندین منبع یونانی در هم می‌آمیخت، و به خاطر این کار مورد انتقاد و تقبیح فراوانی هم قرار می‌گرفت. نکته‌ی قابل توجه در آثار ترنس طرح توطئه و خلق حادثه نیست، بلکه مهارت او در شخصیت پردازی و ساختن دو خط موازی‌ی داستانی است که به وی امکان می‌دهد جنبه‌های متناقض رفتار آدمی را نشان دهد. همدردی با شخصیتهای داستان، نمایشنامه‌های او را به سوی کمدیهای رومانتیك و احساساتی سوق می‌دهد. از آنجا که ترنس بر یکدستی واصالت نمایشنامه‌هایش تأکید دارد، از تحمیل عناصر رومی به داستان یونانی الاصل نمایشنامه‌هایش احتراز می‌ورزد. زبان نمایشنامه‌های او که زبانی محاوره‌ای اما مؤدبانه است، تنوع فراوان نمایشنامه‌های پلوتوس را ندارد. ترنس به اصول هنری بیش از پلوتوس پایبند بود، اما هرگز محبوبیت پلوتوس را نیافت.

به غیر از این دو، مهمترین کمدی نویس رومی کاسیلیوس استاتیوس[۵۷] (حدود ۲۱۹ ـ ۱۶۸ پ.م.) نام



تصویر ۳.۹. (●) ترنس، کمدی‌نویس مشهور رومی [illegible]



تصویر ۳.۱۰. (●) صحنه‌ای از کمدی‌ی رومی، متعلق به سالهای قبل از ۷۹ پیش از میلاد. برگرفته از یك نقاشی دیواری در پمپئی. یك برده‌ی مضحك مچ دو عاشق جوان را گرفته است.

دارد که در فاصله‌ی دوران پلوتوس و ترنس می‌زیست، اما متأسفانه هیچیك از آثار او به دست ما نرسیده است. گفته می‌شود در نمایشنامه‌های او ویژگیهای آثار پلوتوس و ترنس هر دو تلفیق یافته بودند تا شکل تازه‌ای پدید آورند. از کمدی‌نویسان دیگر رومی می‌توان از مارکوس آتیلیوس[۵۸]، آکیلیوس[۵۹]، لوسیوس لانووینوس[۶۰]، و سکستوس توربیلیوس[۶۱] نام برد. شخص اخیر در ۱۰۳ پیش از میلاد در گذشته است و آخرین نویسنده‌ی فابیولا پالیاتا[۶۲] (کمدیهایی که براساس داستانهای یونانی نوشته شده‌اند) محسوب می‌شود. آثار این نویسندگان مدّتها پس از مرگشان همچنان اجرا می‌شده است.

رسم بر این است که بین کمدیهایی که براساس داستانهای یونانی (فابیولا پالیاتا) و کمدیهایی که براساس داستانهای رومی (فابیولا توگاتا[۶۳]) نوشته شده‌اند تفاوت قایل شوند. هیچیك از کمدیهای نوع



تصویر ۳.۱۱. نقاشی دیواری متعلق به کاسادی کاسکا در هر کولانیوم، که یك صحنه‌ی کمدی را نشان می‌دهد. در طرف چپ یك راهبه، و در عمق صحنه یك محراب به چشم می‌خورد. سده‌ی اول میلادی.

دوم به دست ما نرسیده است، و تنها سه نویسنده به نامهای تیتینیوس[۶۴]، آفرینانوس[۶۵]، و آتا[۶۶] را می‌شناسیم که کمدیهای رومی نوشته‌اند. فابیولا توگاتا ظاهراً غیر از موضوع داستانش تفاوت دیگری با فابیولا پالیاتا نداشت، و هرگز محبوبیت پالیاتا را به دست نیاورد.

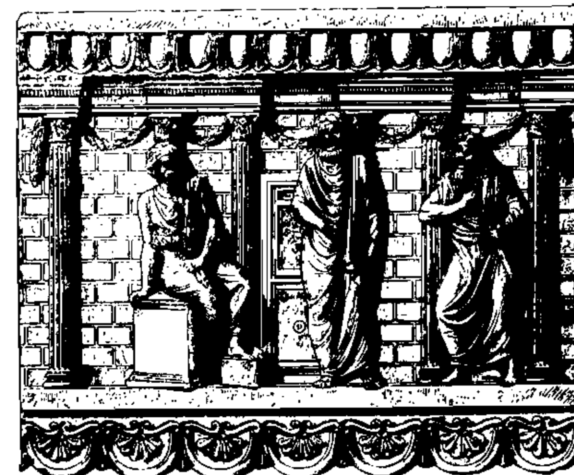
کمدی پس از سال ۱۰۰ پیش از میلاد شکل زنده‌ی خود را از دست داد، اما آثار پلوتوس و ترنس، حتی پس از سقوط روم مورد توجه ماندند، شاید از آنرو که به عنوان معیار سخنگویی لاتینی ارزیابی می‌شدند. از آنجا که منتقدان بعدی همواره از این آثار به عنوان تنها مثالهای تئاتر کمدی نام برده‌اند، نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس تأثیر عظیمی بر کمدی عصر رنسانس (نوزایی) داشته‌اند. باید گفت همه‌ی کمدیهای رومی از نمایشنامه‌های یونانی اقتباس شده‌اند. معمولاً چنین تصور می‌شود (البته بدون مدارك قاطع) که پلوتوس و ترنس از ساخت کمدی یونانی فاصله‌ی چندانی نگرفته‌اند، و اگر هم تغییراتی در آن داده باشند بسیار ناچیز بوده است. یکی از تغییرات اساسی نسبت به کمدی یونانی، محدود کردن همسرایان بود و این امر موجب شد تا نمایشنامه‌ها به پرده‌های متعدد تقسیم نشوند. این نمایشنامه‌ها بعدها، و گاه در دوران ما، به چند پرده تقسیم شده‌اند. یکی از عناصر مهمی که در روم به کمدی افزوده شد همراهی موسیقی با گفتار بود، ترکیبی که احتمالاً میراث اتروسکی بود. حدود دو سوم نمایشنامه‌های پلوتوس، و نیمی از نمایشنامه‌های ترنس با موسیقی همراهی می‌شدند. به نظر می‌رسد که کمدی‌ی رومی از نظر موضوع، داستانگویی، و شخصیت‌پردازی، تفاوت اندکی با کمدی یونانی داشته باشد. (برای شناخت کمدی‌ی نو، و به طور غیرمستقیم شناخت کمدی رومی، به فصل دوم مراجعه شود). در این کمدیها، همه‌ی ماجرا در گذرگاهها و صحنه‌های خارجی اتفاق می‌افتد، و حوادث خارج از صحنه در گفتار قید

می‌شوند، و صحنه‌هایی که منطقاً باید داخلی باشند نیز در خارج از صحنه اتفاق می‌افتند. فضولی و استراق سمع یکی از عناصر همیشگی‌ی این نمایشنامه‌هاست، و بسیاری از گره‌های داستان از طریق گوش ایستادن باز می‌شوند.

هر چند تراژدیهای رومی امروزه به عنوان درامهای نازلی شناخته می‌شوند، اما از طرف تماشاگران و منتقدان زمان خود مورد لطف بسیار بوده‌اند. تنها نام سه نویسنده‌ی تراژدی بین سالهای ۲۰۰ و ۷۵ پیش از میلاد برای ما شناخته شده است: کینتوس انیوس[۶۷] (۲۳۹_۱۶۹)، مارکوس پاکوویوس[۶۸] (حدود ۲۲۰ ـ حدود ۱۳۰)، و لوسیوس آکیوس[۶۹] (۱۷۰ ـ حدود ۸۶). ارزیابی کلی‌ی این تراژدیها مشکل است، چرا که هیچیك از آنها به دست ما نرسیده است و قضاوت ما تنها بر قطعات، نامه‌ها، و اظهار نظرهایی که معاصران این نمایشنامه نویسها به عمل آورده‌اند، استوار است. منبع دیگر قضاوت ما این است که اکثر آنها از الگوی تراژدیهای یونانی اقتباس شده‌اند که فابیولا کرپیداتا[۷۰] نامیده می‌شدند، و تعداد کمی از آنها فابیولا پراتکستا[۷۱] نام داشتند و دارای موضوعهای رومی بودند. تراژدیهای رومن نیز، همچون کمدی، از ساختارتراژدیهای یونانی فاصله‌ی مهمی نگرفتند، اما چنین می‌نماید که تأکید تراژدیهای رومی، بیشتر روی مقولاتی از جمله فضیلت تام، گناه، وحشت، کردار نجیبانه، داستانهای احساساتی، و بلاغت، همراه با صحنه‌هایی بسیار هیجان انگیز و تماشایی بوده است.

با آنکه اجرای تراژدی تا عصر مسیحیت ادامه یافته، اما ظاهراً هیچ نمایشنامه‌ای پس از سال ۲۹ پیش ازمیلاد برای اجرا نوشته نشده است، مگر نمایش تیستس[۷۲] که آن هم در جشنواره‌ای به مناسبت پیروزی بر آکتیوم[۷۳] اجرا گردیدو واریوس روفوس[۷۴] گزارش آن را داده است.

مورخان چنین می‌پندارند که سلیقه‌ی عام در



تصویر ۱۲.۳. یك نقش برجسته که ظاهراً صحنه‌ای از کمدی رومن را نشان می‌دهد.



تصویر ۱۳.۳. دوسینوس در فابیولا آتلانا. دلقکی با چهره‌ی ترسناك در نمایش میم، یا بازیگر عجیب و غریبی در فارس. مجسمه‌ی ـ رومی که در جنوب ایتالیا پیدا شده است. تاریخ آن را ۳۰۰ تا ۱۰۰ پیش از میلاد می‌دانند.

دوران امپراتوری چنان زمخت و عاری از ظرافت گردیده بودکه تراژدی دیگر نمی‌توانست مؤثر واقع شود، و در جشنواره‌ها دیگر تراژدی کاملی اجرا نمی‌شد، و تنها قطعات منتخب یا خلاصه‌ی یك تراژدی به اجرا در می‌آمد. البته هنوز در اینجا و آنجا درامهای منفرد و مهجوری همچون مده‌آ[۷۵] اثر اووید[۷۶] (۴۳ پ.م. ـ حدود ۱۷م.) نوشته می‌شدند. احتمال دارد که متن بعضی از صحنه‌های این گونه تراژدیها در مهمانیها و مجالس خصوصی خوانده می‌شده‌اند. تنها تراژدیهای رومی که به دست ما رسیده‌اند متعلق به این دوره‌اند، که همه‌ی آنها، بجز یکی، متعلق به لوسیوس آنئوس سِنِه‌کا[۷۷] (۴ یا ۵ پ.م. ـ ۶۵م.) هستند. سِنِه‌کا در اسپانیا متولد شد و در رم تحصیل کرد. وی به خاطر تألیفاتش در علم بیان و فلسفه شهرت یافت. پس از اینکه شاگردش نرون[۷۸] در سال ۵۴ میلادی به امپراتوری رسید، وی متنفذترین مرد روم گردید. سنه‌کا بعدها از نظر نرون افتاد و در سال ۶۵ کارش به خودکشی کشید.

از سنه‌کا ۹ نمایشنامه به جا مانده است: **زنان تروا، مده‌آ، اودیپ، فِدرا، تیستِس، هرکول در اوتسا**[۷۹]**، هرکول دیوانه**[۸۰]**، زنان فنیقی، و آگاممنون**؛ که همه از نمایشنامه‌های یونانی اقتباس شده‌اند. با آنکه بعید می‌نماید نمایشنامه‌های سنه‌کا در تئاترهای عمومی روم اجرا شده باشند، اما مقدر چنین بودکه این آثار تأثیر عمیقی بر عصر رنسانس داشته باشند. نمایشنامه‌های سنه‌کا بودند که زمینه‌ی تراژدیهای عصر شکسپیر را فراهم آوردند، از اینرو شناخت ویژگی‌ی نمایشنامه‌های او ازاهمیت بسزایی برخوردار است.

اول آنکه، نمایشنامه‌های سنه‌کا توسط میان پرده‌های همسرایی، که ارتباط ضعیفی با اصل نمایش دارند، به پنج قطعه (اپیزود) تقسیم می‌شوند. شکل پنج پرده‌ای نمایشها در رنسانس به صورت استاندارد درآمد، و با آنکه نقش همسرایان در رنسانس به یك شخصیت تقلیل یافت، اما همواره در نمایشنامه‌های این دوره همسرایان وجود دارد. دوم آنکه، گفتارهای شیوای سنه‌کا،

که شبیه بحثهای جدلی است، توسط نویسندگان بعد از او تقلید گردید.سوم آنکه، توجه سنه‌کا به اخلاق، در نمایش کردارهای شورانگیزی که خُسرانِ احساسات لجام گسیخته را می‌نمایانند انعکاس یافت، و در سنتنتیا(۸۱) (به معنای اختصار، کلمات قصار کلی درباره‌ی موقعیت بشر) الگوی درام رنسانس قرار گرفت، و در آثار آن دوره مثالهای ترسناك از رفتار شیطانی انسانها و نشخوارهای اخلاقی درباره‌ی انسان رواج یافت. چهارم آنکه، صحنه‌های خشونت‌آمیز و رعب‌آور در نمایشنامه‌های سنه‌کا (چنان که در نمایشنامه‌ی اودیپ، ژوکاست(۸۲) شکم خود را می‌درد، یا در تیستس گوشت کودکان را در یك مهمانی می‌پزند و بر سر میزی می‌آورند)، در دوره‌های بعد تقلید گردید. پنجم آنکه، شیفتگی سنه‌کا به جادو، مرگ، و تداخل دنیای انسانها و فوق انسانها، الگوی درامهای رنسانس قرار گرفت. ششم آنکه، سنه‌کا شخصیتهایی خلق می‌کرد که دستخوش هوای نفسانی (از جمله انتقام) بودند و این هواها آنها را به سوی فنا می‌کشاند. این عوامل برای درام‌نویسان رنسانس سرمشقهای ارزنده‌ای بودند تا بتوانند انگیزه‌های روانی‌ی مناسبی برای شخصیتهای خود بیابند و شخصیتهای یکدستی بسازند. هفتم آنکه، بسیاری از شیوه‌های فنی سنه‌کا، از جمله تك گوییها، گفتگو با خویشتن و وجود محرم راز(۸۳)، توسط مؤلفان بعدی تقلید شد. لذا، با آن که سنه‌کا درام‌نویس درجه دومی شناخته می‌شود، اما تأثیر عظیمی بر دوره‌های بعد از خود برجای نهاده است.

اوکتاویا(۸۴) که گاه به اشتباه اثر سنه‌کا شناخته شده است، تنها مثال موجود از فابیولا پراتکستا یا تراژدی با مایه‌ی رومی است. این تراژدی، که اعتبار چندانی هم ندارد، براساس مرگ همسر نرون نوشته شده است، و سنه‌کا در آن به عنوان یك شخصیت (کاراکتر) ظاهر می‌شود.

تصویر ۱۴.۳. (●) صورتك زن تراژدی‌ی رومی.



تصویر ۱۵.۳. (●) صورتك مرد تراژدی‌ی رومی.





تصویر ۱۶.۳. (●) لوسیوس آنئوس سنه‌کا، که آثارش الهامبخش تراژدیهای شکسپیر شد.

اگرچه کمدی و تراژدی در سده‌ی اول میلادی محبوبیت خود را در اجراهای صحنه‌ای از دست دادند، اما شکلهای فرعی‌تر نمایشی، در مجموعه‌های نمایشی‌ی(۸۵) جشنواره‌های روم پس از سده‌ی اول پیش از میلاد فراوان نوشته و اجرا می‌شدند، و فارسهای آتلان و میم در میان آنها اهمیت بیشتری دارند. هر دوی این شکلهای نمایشی از سده‌ی سوم پیش از میلاد در جشنواره‌ها ارائه می‌گردیدند، و ما از تاریخ آغاز آنها بسیار کم می‌دانیم، چرا که تا سده‌ی اول پیش از میلاد این گونه نمایشها متن نداشتند و بدیهه سازی بودند. تا زمانی که تراژدی و کمدی افول نکرده بودند، شکلهای جدید یعنی فابیولا آتلانا و میم نوشته نمی‌شدند.

پومپونیوس(۸۶) و نوویوس(۸۷) را (که بین ۱۰۰ و ۷۵ پیش از میلاد می‌نوشتند) به عنوان اولین کسانی می‌شناسند که فارس آتلان نوشتند. در آن زمان فابیولا آتلانا ظاهراً نمایشهایی کوتاه بود (احتمالاً ۳۰۰ تا ۴۰۰ سطر) و به عنوان اکسودیا(۸۸) یا قطعه‌ی اختتامیه در پایان نمایشهای جدی اجرا می‌شد. صحنه‌ها، شخصیتها، و نوع سخن گفتن در آتلانا روستایی، و موضوع آن اغلب درباره‌ی حقه‌بازی، شکم‌چرانی، زدوخورد، و بهره‌برداری از اعمال جنسی بود. فضای روستایی و اجرای آنها در اختتامیه، در نظر بسیاری از رومیها تداعی‌کننده‌ی نمایشهای ساتیر بود، و احتمالاً هنگامی که در سالهای بعد، رومیها از ساتیر نام می‌بردند، فارسهای آتلان را در نظرداشتند.

در فابیولا آتلانا همواره چهار تیپ شخصیت وجود دارد: باکّو(۸۹)، لافزنی سرزنده و پر حرارت؛ پاپّوس(۹۰)، پیرمردی مضحك؛ ماکّوس(۹۱)، ابلهی شکم پرست؛ و دوسنوس(۹۲)، گوژپشتی ترسناك. احتمال دارد که لباس این شخصیتها استانده بوده باشد. بسیاری از مورخان خاستگاه قراردادهای کمدیا دل آرته(۹۳)، نمایش رایج در سده‌ی شانزدهم ایتالیا را در فارسهای آتلان یافته‌اند. اوج محبوبیت فابیولا آتلانا در سده‌ی اول پیش از میلاد بود، و پس از آن میم جای آن را گرفت.

اولین اشاره‌ی روشنی که به میم، یا فابیولا (۹۴) شده، در ۲۱۱ پیش از میلاد در روم است، اما احتمال دارد بسی پیش از این تاریخ در آنجا میم وجود داشته باشد. در دوران جمهوری روم، این شکل نمایشی، بویژه یادآور فلورال بوده است که جشنواره‌ای در

بزرگداشت یکی از رب‌النوعهای باروری بود، و بخاطر آزادی عمل در هرزه نگاریش شهرت داشت، و بویژه مورد توجه فراوان مردم عادی بود. میم نیز مانند آتلانا ازسده‌ی اول پیش ازمیلاد بصورت متن نوشته می‌شد. دسیموس لابریوس(۹۵) (۱۰۶_۴۳ پ.م.) و معاصرش پوبلیوس سیروس(۹۶) را معمولاً اولین نویسندگان متن برای میم می‌شناسند. در دوران امپراتوری، میم دوباره به نمایشهای بدیهه سازی و بدون متن تبدیل شد،اما محبوبیت آن روزافزون بود، به حدی که عملاً شکلهای دیگر نمایشی را از صحنه به زیر کشید. اصطلاح میم نیز ظاهراً در این دوران به کار رفته، و به مفهوم همه‌ی انواع نمایشهای سرگرمی است که در صحنه اجرا می‌شوند.میم اساساً يك شکل دراماتیك تئاتری، گاه کوتاه و گاه بلند و مفصل بود که بازیگران زیادی در آن ایفای نقش می‌کردند. احتمالاً میم به هر نوع موضوع جدی یا شوخی می‌پرداخت، اما عموماً سروکارش با جنبه‌های روزمره‌ی زندگی بود، که با دیدی کمیك یا ساتیر نگریسته شده باشند. محققان امروزی تمایل دارند که این نمایش را تماماً به شکل صحنه‌های قبیح یا خشونت‌آمیز تصویر کنند، اما این امر قطعی نیست که میم منحصر به این نوع نمایشها بوده باشد. وجود روابط جنسی قبل از ازدواج، یا زنا، در روم امری دور از ذهن نیست، اما برخی از مورخان براین عقیده‌اند که یکی از فاسدترین امپراتوران روم به نام هلیوگابالوس(۹۷) (که در ۲۱۸ _ ۲۲۲ میلادی حکومت می‌کرد) علناً دستور داد نمایشهای جنسی به صورتی واقعگرایانه اجرا شوند، و میم از این دوره به بعد به چنین نمایشهایی روی آورد. به هر حال باید گفت که میم منعکس کننده‌ی سلیقه‌ی عمومی بوده است، چنانکه صحنه‌های بی‌شمار کتك‌کاری، جنگ، کشتار، و خشونتهای دیگر نیز در این نمایشها مشاهده می‌شد. اما بسیاری از نمونه‌هایی که فساد تئاتر روم را نشان می‌دهند، به نمایشهای آمفی تئاترها نظر دارند که همواره خونریزتر از تئاترهای رومن بوده‌اند.

میم را بویژه مسیحیان دوست نمی‌داشتند، زیرا رسوم مذهبی و عقاید آنان. عموماً در صحنه‌های میم مورد استهزا قرار می‌گرفت. روی هم رفته شواهد کافی وجود دارد که میم نوع پستی از شکل هنری شناخته می‌شد، و باید به خاطر داشت که گزارشهای مبنی بر فساد در میم از جانب نویسندگان مسیحی است، که اصولاً نظر موافقی نسبت به تئاتر رومن نداشتند.

گروههای میم، علاوه بر نمایشهای دراماتیك، برنامه‌های متنوع سرگرمی‌ی بیشماری نیز داشتند. از جمله عملیات خارق‌العاده‌ای که توسط بندبازان، آتش‌پاشان، شمشیرخوران، تردستان، خنجربازان و غیره انجام می‌شد. راه رفتن با دیرکهای بلند، بازی با حیوانات دست آموز (که در اجرای دراماتیك نیز گاه به کار گرفته می‌شدند)، آوازخوانی (که گاه به اپرا شباهت می‌یافت)، رقص، و برنامه‌های دیگر نیز جزء نمایش گروههای میم بوده است. از منابع چنین برمی‌آید که تماشاگران آن روزگار مدام برنامه‌های نو و غیرعادی طلب می‌کردند، لذا برنامه‌های گروههای میم بسیار وسیع بوده است.

در دوران امپراتوری، پانتومیم (یا فابیولا سالتیکا(۹۸)) نیز مورد توجه زیادی بود. پانتومیم رومی را در حقیقت باید طلایه‌دار باله شناخت، زیرا این نمایش اساساً يك رقص روایی است. پانتومیم، به عنوان يك شکل نمایشی، از سده‌ی پنجم پیش از میلاد در یونان وجود داشته است. این نمایش در روم، ابتدا به صورت



تصویر ۱۷.۳. لوحه‌ای از گل پخته. نقش برجسته‌ی يك ارابه‌ران نزدیك خط پایان مسابقه در سیرك رومن. موزه‌ی بریتانیا.

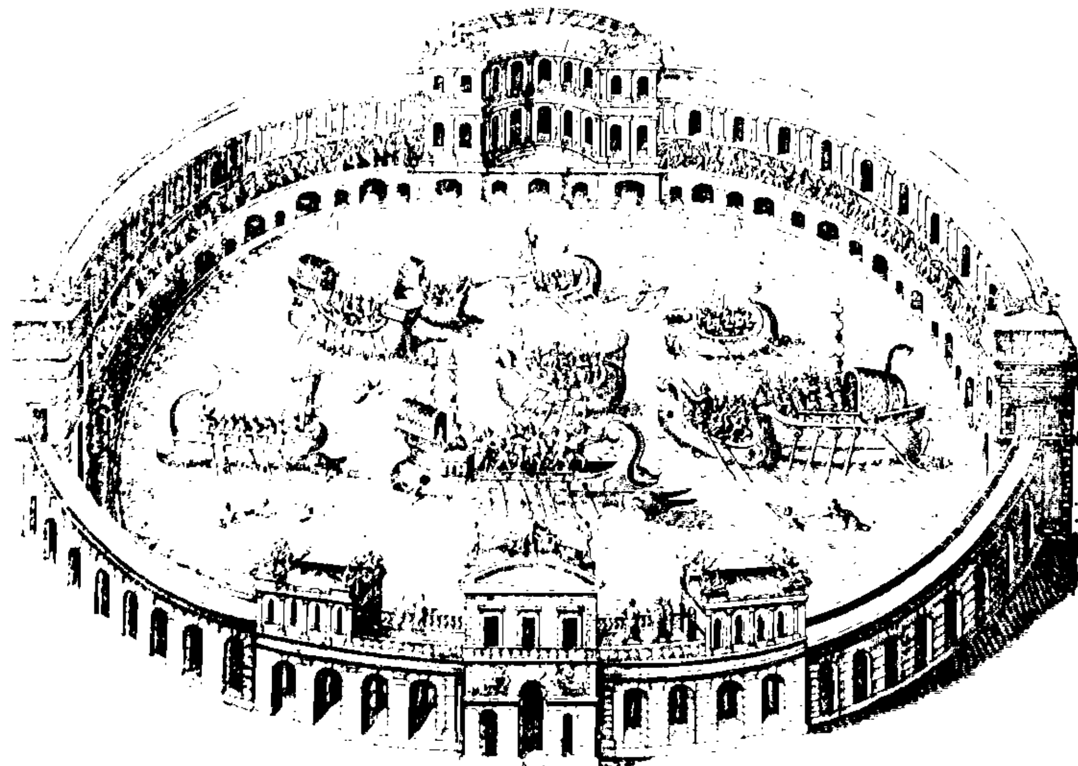
رقص يك نفره بود، وبه عنوان برنامه‌ای کمکی به کار گرفته می‌شد و همواره تابع برنامه‌های دیگر بود. داستان پانتومیم معمولاً ازاساطیر اخذ می‌شد و بازی توسط گروه همسرایان (که داستان را با آواز توضیح می‌داد)، و يك ارکستر متشکل از فلوت، نی، و سنج همراهی می‌شد. این شکل پانتومیم ظاهراً در ۲۲ پیش از میلاد در روم، توسط پیلادس(۹۹) و باتیلوس(۱۰۰) معرفی شد. پانتومیم نمایشی جدی بود که گاه جنبه‌ی کمدی هم پیدا می‌کرد (و باتیلوس این نوع را ارتقا داد). جنبه‌ی کمدی در پانتومیم بزودی از محبوبیت افتاد و جنبه‌ی جدی آن به تدریج جای تراژدی را گرفت. این نوع پانتومیم بیشتر مورد توجه و تحسین تماشاگران با فرهنگ بود. امپراتور و نجبا اغلب يك گروه اختصاصی پانتومیم در اختیار داشتند و در این دوره بود که رقابت شدیدی بین گروههای پانتومیم و گروههای رقصگران پدید آمد. پانتومیم مورد علاقه‌ی مردم عادی نیز بوده است، و در سده‌ی دوم میلادی به تدریج تا حد میم تنزل کرد.



سرگرمیهای دیگر

در روم باستان، تئاتر ناچار بود با انواع سرگرمیها رقابت کند. قدیمترین و محبوبترین این سرگرمیها ارابه‌رانی بود که ظاهراً توسط تارکوینیوس پدر (۶۱۶ _ ۵۷۸ پ.م.) شاه اتروسکی متداول شد. این گونه مسابقات در دوران جمهوری و امپراتوری در لابلای مراسم دیگر مذهبی‌ی جشنواره‌ها گنجانیده می‌شدند. محبوبیت این نوع مسابقات در دوران امپراتوری، بویژه هنگامی که چهار فرقه‌ی اصلی (یا گروه حامیان مسابقات) قدرت گرفته و رقابت تلخی را بین خود ایجاد کرده بودند، بیشتر شد. رومیها این گونه وقت کشیها و سرگرمیها را بسیار دوست می‌داشتند، و حداقل تا ۵۴۹ میلادی آن را حفظ کردند. در محل سیرکهایی که جهت ارابه‌رانی ساخته شده بود، سرگرمیهای متعدد دیگری نیزاجرا می‌شدند، از جمله: اسب دوانی (که گاه با شعبده‌بازی ومسخرگی همراه بود)، جنگ ساختگی بین شوالیه‌ها، مسابقه‌ی دو، آکروبات، مسابقات شمشیربازی، کشتی، نمایش با حیوانات درنده‌ی دست‌آموز، جنگ بین حیوانات، و گاه بین انسان و حیوان.

پیدایش مسابقات گلادیاتوری سرگرمی دیگری



تصویر ۱۸.۳. بازسازی یك ناماکیا در دوره‌ی دومیتیانوس (اواخر سده‌ی اول میلادی). این تصویر در دوره‌ی رنسانس نقاشی شده است.

فراهم آورد. این مسابقات که در سال ۲۶۴ پیش از میلاد معرفی شدند مسابقاتی مرگبار بودند که به طور خصوصی و در خفا انجام می‌شدند، و تا سال ۱۰۵ پیش از میلاد جزءجشنواره‌های رسمی در نیامدند. گفته می‌شود هنگامی که رومیان فرهنگ یونانی را خیلی کهنه و از رسم افتاده یافتند، مسابقات گلادیاتوری را در مقابل ترازدی علم کردند. قبل از پایان سده‌ی اول میلادی، این نوع مسابقات در سراسر امپراتوری روم تثبیت شده بود. تعداد گلادیاتورها روز به روز افزایش می‌یافت، و در ۱۰۹ میلادی ۵۰۰ زوج گلادیاتور در یك جشنواره که پس از یك پیروزی نظامی برپا گردید به رقابت پرداختند. برای اجرای همین مسابقات گلادیاتوری بود که اولین آمفی تئاتر در ۴۶ پیش از میلاد بنا گردید، و بقیه به تدریج در سراسر امپراتوری ساخته شدند. با گذشت زمان، مسابقات گلادیاتوری روز به روز مفصل‌تر گردیدند؛ و غالباً یك موسیقی‌ی زمینه با افکتهای صوتی، مسابقه را، که گاه لباس مخصوص و دکور نیز داشت، همراهی می‌کرد. مدرسه‌ی ویژه‌ای نیز برای تربیت گلادیاتورها تأسیس شده بود که شاگردانش اکثراً برده‌ها بودند. همچون میم، تماشاگران از این نمایشها نیز هر روز چیز تازه‌ای می‌خواستند و در آنها اسرای بیگانه‌ای‌را از اهالی‌ی بریتانیا با اسرای افریقا و آسیا به جان هم می‌انداختند. در این مسابقات سلاحهای گوناگونی با شیوه‌های مختلف جنگی به کار برده می‌شد. چنین به نظر می‌رسد که رومیان از تماشای بازی مرگ و زندگی لذت ویژه‌ای می‌بردند؛ بازی‌ای که در آن حداقل یکی از

طرفین جنگنده نابود می‌شد، مگر اینکه مورد توجه مردم قرار می‌گرفت وازمرگ نجات می‌یافت.

وناسیون[۱۰۱]، یا جنگ حیوانات، رابطه‌ی نزدیکی با مسابقات گلادیاتوری داشت، و همچون مسابقات گلادیاتوری، در آمفی تئاتر اجرامی‌شد. نمایش جنگ حیوانات وحشی، احتمالاً نخستین بار در ۱۸۶ پیش از میلاد در سیرکوس [۱۰۲] اجرا شد، و بزودی جزء نمایشها درآمد. این نمایش گاه به صورت جنگ بین انسان و حیوان و حشی نیز اجرا می‌شد. دراواسط سده‌ی اول پیش از میلاد اجرای وناسیون بسیار مفصل شده بود، اما هنوز رواج کامل نیافته بود، تا آنکه در سال ۸۰ میلادی کولوسئوم[۱۰۳] افتتاح شد. در مراسم افتتاحیه‌ی کولوسئوم، که صد روز به طول انجامید، حدود ۹۰۰۰ حیوان کشته شدند. البته بسیاری از حیواناتی که به میدان مسابقه آورده می‌شدند، حیوانات وحشی‌ی تربیت شده‌ای بودند که فقط نمایش می‌دادند و واقعاً نمی‌جنگیدند؛ اکثر این حیوانات به یکی از این دو طریق مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفتند: در نمایش شکار جانوران وحشی، گروههایی مسلح به میدان می‌آمدند و حیوانات موجود درمیدان را می‌کشتند؛ یا انسانهایی که به میدان فرستاده شده بودند، طعمه‌ی حیوانات قرار می‌گرفتند. بهترین نمونه‌ی این مراسم، طبق منابع موجود مسیحیان محکوم به مرگی بودند که به عنوان مجازات به میدان فرستاده می‌شدند تا طعمه‌ی شیران گردند. سرگرمیهای دیگر دوران امپراتوری که خود معلول تنوّع طلبی رومیها بود شامل نمایش حیوانات گوناگون از نقاط مختلف دنیا بود. این میدانهای نمایش، یا قتلگاهها، با درختان گوناگون تزیین می‌شدند، و در آنها تپه ماهورها وعوامل دیگر دکوری ساخته می‌شد تا محیط طبیعی و منظره‌ای دیدنی ایجاد کنند، و قربانیان اغلب لباس مخصوص و مناسب نمایش می‌پوشیدند. دراواخر امپراتوری روم، علاوه بر نمایشهای تفریحی این گونه مسابقات گلادیاتوری و وناسیونها به خاطر قتل عامی که در آنها انجام می‌گرفت مورد توجّه بسیار بودند.

شاید تماشایی‌ترین این نمایشهای تفریحی ناماکیا[۱۰۴] یا جنگ دریایی باشد. این نمایش اولین بار در سال ۴۶ پیش از میلاد توسط ژولیوس سزار در دریاچه‌ای که بدین منظور فراهم آمده بود برپا گردید؛ در این نمایش، جنگی بین ۲۰۰۰ ملوان و ۶۰۰۰ پاروزن در گرفت. بعدها آمفی تئاترهایی ساخته شد که پر از آب می‌شدند و اختصاص به این نوع نمایشها داشتند. شاید عظیم‌ترین نمایش ناماکیا مربوط به سال ۵۲ میلادی باشد، که در دریاچه‌ی فوسین[۱۰۵] در شرق رم به مناسبت تکمیل کانال آبی‌ی رم برپا شد. در این مراسم ۱۹۰۰۰ اجراکننده به جنگ پرداختند، و بسیاری نیز کشته شدند.

گاهی تقلید کمرنگی از این سرگرمیها در تئاتر نیز به عمل می‌آمد. دراین مواقع ارکسترا بر از آب می‌شد و یك جنگ دریایی کوچك، یا یك باله‌ی آبی، در آن برپا می‌گردید، یا چند گلادیاتور درارکسترا، یا در صحنه، تا پای جان با هم می‌جنگیدند. اما امکانات تئاتر برای رقابت با میدانهای وسیعی که در بسیاری از شهرها برای این گونه نمایشها ساخته شده بود، بسیار ناچیز بود. از طرف دیگر، نمایشهای تئاتری نیز ظاهراً به شکل روزافزونی به آمفی‌تئاترها کشیده شدند، و ابزارهای ماشینی برای بالا و پایین بردن وسایل سنگین صحنه دراین میدانها، پیشرفت بسیاری کرد. دیگر آنکه، مسابقات گلادیاتوری و وناسیون امکان نوآوریهای بیشتری فراهم می‌کردند، و گاه با ارائه‌ی سرگرمیهای

دیگر، یا اجرای باله‌هایی با گروه عظیم رقصگران و صحنه‌های باشکوه، برنامه‌های خود را رونق بیشتری می‌بخشیدند.

هرچند فعالیتهایی که شرح آن رفت جزء تئاتر محسوب نمی‌شوند، اما در مطالعه‌ی تئاتر رومن نمی‌توان از این نمایشها نادیده گذشت. این نمایشها هر از گاهی در کنار اجرای نمایشنامه‌های دراماتیک جشنواره‌ها عرضه می‌شدند، و بازیگران تئاتر ناچار بودند با آنها به رقابت بپردازند. به این ترتیب ضرورت خشن شدن تئاتر در دوران امپراتوری را به خاطر اجبار در جذب تماشاگر و رقابت در مقابل نمایشهای آنچنانی می‌توان دریافت. اما برای درك اهمیت مقام تئاتر در این رقابت همین نکته بس که تا اواسط سده‌ی چهارم میلادی سالانه ۱۰۰ روز به تئاتر و ۷۵ روز به سرگرمیهای دیگراختصاص داده شده بود (هر چند توجه به این نکته نیز ضروری است که همه‌ی تئاترهای روم بر روی هم، به اندازه یك نمایش در سیرکوس ماکسیموس تماشاگر نداشتند).

چگونگی تولید نمایشها

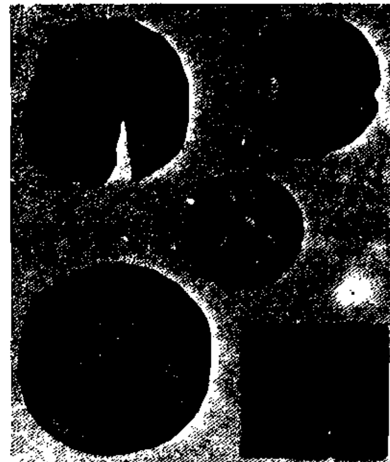
مدیریت جشنواره‌های دولتی که در آنها نمایشهای تفریحی ترتیب داده می‌شد، با مسؤولان محلی بود که بودجه‌ای برای مخارج جشنواره دریافت می‌کردند. این رؤسا گاه شخصاً مخارج اضافی را به عهده می‌گرفتند، چرا که یك جشنواره‌ی موفق موجب کسب اعتباری برای آنان می‌شد. برای لودی اسکانیسی[۱۰۰۶] (یا قسمت مربوط به نمایش تئاتر در جشنواره) قراردادی بین مدیران برنامه‌ها (دومینی[۱۰۰۷]) و بازیگران (گرکس[۱۰۰۸]) بسته می‌شد. سرپرست هر گروه احتمالاً نمایشنامه‌ها را شخصاً از نویسندگان خریداری می‌کرد و تهیه‌ی موسیقی، وسایل صحنه، و لباس را نیز هم برعهده داشت. احتمالاً نمایشنامه‌ها پیش از اجرای عمومی برای رئیس جشنواره اجرا می‌شدند تا هم در صورت لزوم ممیزی (سانسور) شوند وهم کیفیت اجرا مورد تأیید قرار گیرد. معلوم نیست که آیا برای نمایشها تبلیغ یا آگهی عمومی هم به عمل می‌آمده یا نه، اما دیوارکوبهایی (پوستر) در دوران امپراتوری وجود داشته که چیزهای مختلفی را تبلیغ می‌کردند.

معمولاً شرکتهای تجارتی‌ی متعددی نمایشنامه‌ها را به جشنواره‌ها پیشنهاد می‌نمودند، و هر یك مبالغی دریافت می‌کردند، اما پرداختهای اضافی یا جوائز، جداگانه به شرکتها یا بازیگران و نویسندگانی اعطا می‌شد که مورد توجه ویژه‌ی تماشاگران قرار گرفته باشند. در منابع قدیمی اشارات جسته گریخته و غیرمستقیمی وجود دارد که حاکی از دادن رشوه به تماشاگران یا مدیران جشنواره برای کسب رأی بیشتر است. در دوران امپراتوری، امپراتوران اعمال نفوذ قابل توجهی بر نمایشنامه‌ها می‌کردند، و بسیار اتفاق می‌افتاد که بازیگری را مورد لطف یا خشم قرار دهند. معمولاً تماشاگران بیشترین تأثیر را بر اجرای تئاتر داشتند. هر نمایشنامه‌ای بدون وقفه پس از نمایشنامه‌ی قبلی اجرا می‌گردید، و فاصله‌ی بین درامها با نمایشهای تفریحی و میمهای کوتاه پر می‌شد؛ اجرای درامها در سراسر روزی که به لودی اسکانیسی اختصاص داشت، ادامه می‌یافت.

ورود به نمایشهای دولتی همیشه رایگان بود و

همه‌ی طبقات مردم قادر بودند آنرا ببینند. پلوتوس به پرستاران، کودکان، برده‌ها، فاحشه‌ها، ملازمان مقامات عالیرتبه، و زنانی اشاره می‌کند که در جایگاه تماشاگران برای یافتن جای مناسب کشمکش و بلوای غریبی بپا می‌کردند. در بعضی دوره‌ها، در ارکسترا جایگاه ویژه‌ای برای سناتورها ذخیره می‌شد. تعدادی بلیط مربوط به دوران امپراتوری به دست ما رسیده که معلوم نیست این بلیطها مخصوص اشخاص مهمی بوده است که جا برایشان ذخیره می‌شد، یا همه‌ی تماشاگران مجبور به تهیه‌ی آنها بوده‌اند، تا بیش از ظرفیتِ تئاتر تماشاگر وارد نشود. منطقی‌تر آن است که بگوییم جایگاه‌ها را کسانی اشغال می‌کردند که زودتر می‌آمدند.

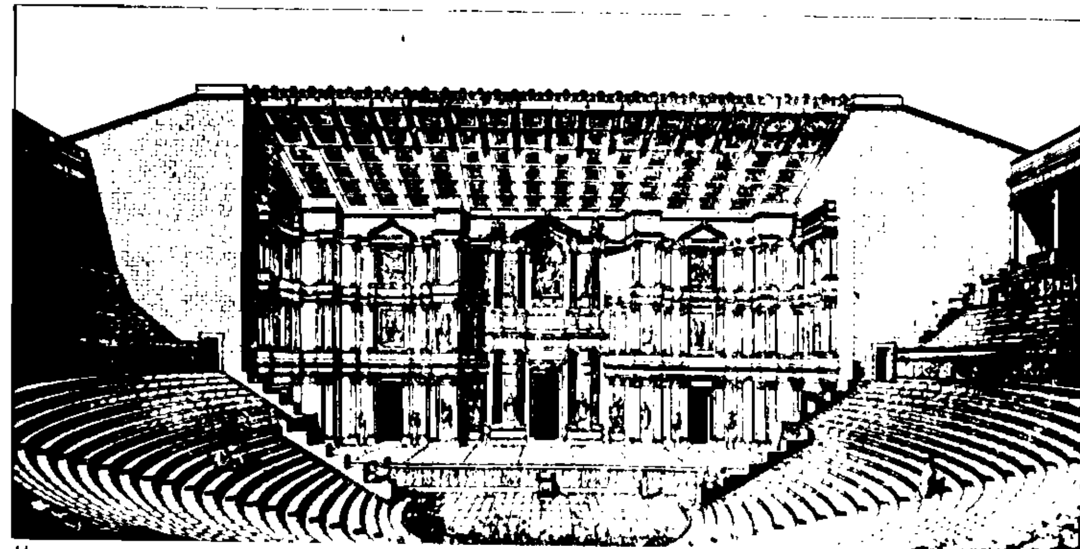
تئاترها گنجایش هزاران نفر را داشتند. ظرفیت تئاترهای موقت اولیه‌ی رُم را نمی‌دانیم، اما اولین تئاتر دائمی که ساخته شد، حدود ۱۰,۰۰۰ نفر گنجایش داشته است. پیداست در این زمان بخش کوچکی از اهالی رم قادر به دیدن نمایش بودند، زیرا در سال ۲۰۰ پیش از میلاد جمعیت رم حدود ۲۱۵,۰۰۰ نفر بود، و در دوران امپراتوری به یك میلیون نفر افزایش یافت. معمولاً همه‌ی نمایشنامه‌های جشنواره در یك تئاتر اجرا می‌شدند، اما در یك جشن باشکوه در سال ۱۷ پیش از میلاد، سه تئاتر مختلف سه شبانه روز پشت سر هم تئاتر اجرا کردند.

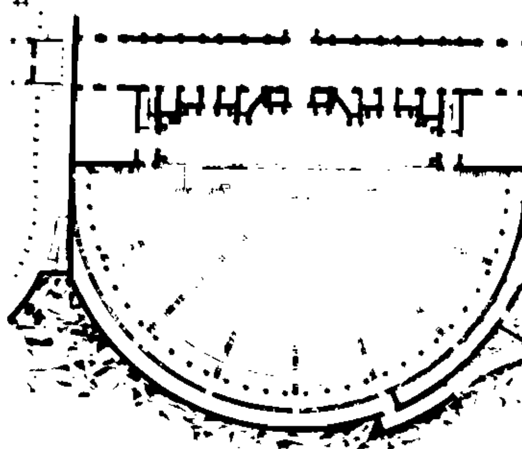


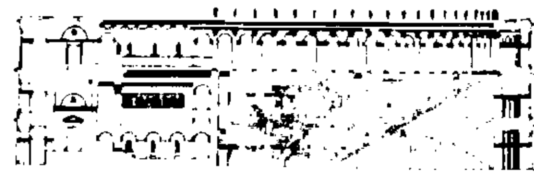
تصویر ۱۹.۳. (*) این ژتونها یا بلیطها احتمالاً در دوران روم، برای ورود به تئاتر مورد استفاده بوده‌اند.

عموماً توجه تماشاگران بیشتر به نمایشهای سرگرم‌کننده بود، اما مدیران رسمی ناچار بودند طبق برنامه پیش بروند. تماشاگران هرگاه می‌خواستند می‌توانستند تئاتر را ترك کنند و باز به تئاتر برگردند. گذشته از آن، برای جلب توجه تماشاگرانِ آسان پسند، نمایشهای دیگری وجود داشت، که با درام جدی به رقابت برمی‌خاست. دو اجرای اولیه‌ی مادرزن اثر ترنس، از آنرو با شکست روبرو شد که تماشاگران برای دیدن رقص طناب و مسابقه‌ی گلادیاتوری که همزمان اجرا می‌شد، تئاتر را ترك کردند. تماشاگران همچنین برای تهیه غذا و نوشابه که در بیرون به فروش می‌رسید، تئاتر را ترك می‌گفتند.

تماشاگران رومی ظاهراً در اظهار تحسین یا اعتراض نسبت به اجراها عجول بودند، و از آنجا که عکس‌العمل تماشاگران تعیین‌کننده‌ی موفقیت و در نتیجه دریافت جایزه یا پول اضافی بود، لذا بازیگران برای جلب رضایت آنان مدام باید تلاش می‌کردند. بسیاری از منابع قدیمی تئاتر روم را به خاطر آنکه مجبور بوده با سلیقه‌ی نازل مردم عامی هماهنگ گردد، و در نتیجه دچار سقوط شده بود، سرزنش کرده‌اند.







ساختمان تئاتر رومن

اولین ساختمان دائمی تئاتر در رُم در ۵۵ پیش از میلاد ساخته شد، و این امر ۲۰۰ سال پیش از معرفی درام به روم، و یکصد سال پس از تاریخ نوشتن آخرین نمایشنامه‌ی موجود رومی انجام گرفت. همانند یونان، ساختمان دائمی تئاتر در روم نیز بسی دیرتر از دوران درخشان درام نویسی به وجود آمد.

در سده‌ی سوم پیش از میلاد ساختمانهای متعدد تئاتر برای آنکه رومیان بتوانند از آنها اقتباس کنند وجود داشته است. از جمله (۱) تئاتر اتروسکی، (۲) تئاتر آتلان، و (۳) تئاتر یونانی. اینکه کدامیك از اینها، یا تئاترهایی دیگر، الگوی تئاتر رومن بوده‌اند، برای ما روشن نیست. چنین می‌نماید که لیویوس آندرو نیکوس

برای اولین بار ساختمان تئاتر هلنی را برای نمایشنامه‌های خود اقتباس کرده باشد، زیرا وی بیش از هر نویسنده‌ی دیگری با تئاتر هلنی آشنایی داشت. از طرف دیگر، از آنجا که در تئاتر رومن انواع مختلف سرگرمیها اجرا می‌شد، و ظاهراً برای هر جشنواره‌ای یك ساختمان موقتی هم در کنار ساختمان اصلی برپا می‌داشتند، لذا می‌توان تصور کرد که در طول زمان تجربیات زیادی در بنای تئاتر رومن حاصل شده باشد. مسأله‌ی ارتباط نمایشهای تئاتری و مراسم مذهبی پیچیده است. به رغم یونانیان اولیه، رومیان در بزرگداشت خدایانِ گوناگونی نمایش برپا می‌کردند که هر یك از آنان حریم مقدس و ویژه‌ی خود را داشت، و استفاده از آن برای مراسم خدایان دیگر مناسب نبود. هنسین(۱۰۹) در کتاب معبد ـ **تئاترهای رومن**(۱۱۰) به این نتیجه می‌رسد که «همه‌ی محلهایی که به منظور لودی اسکانیسی ساخته شده‌اند و مطمئناً، و شاید به احتمال زیاد، پیش از استقرار تئاترهای دائمی در روم وجود داشتند، نه تنها با یك معبد مربوط بوده‌اند، بلکه در مقابل معبد جای مشخص خود را داشته‌اند.» وی همچنین می‌گوید که نمایشها همواره در «دیدرس خدا»یی اجرا می‌شدند که جشنواره مربوط به او بود، و ضمناً صحنه را رو به معبد می‌ساختند تا خدا بتواند نمایش را ببیند.

اولین تئاتر دائمی در رُم، معبدی در بالای جایگاه تماشاگران داشت که وقف ونوس شده بود. بسیاری از مورخان این عمل را ضمناً به عنوان حیله‌ای قلمداد می‌کنند، که به کار رفته بود تا جلوی اعتراض سناتورها را

تصویر ۲۱.۳ تئاتری در اورانژ. محوطه‌ی حیاط مانند محللی آن که به صحنه متصل می‌شود قابل توجه است. این تئاتر بر دامنه‌ی تپه‌ای ساخته شده، و برای ورود به طبقات مختلف آن از این تپه استفاده‌ی خوبی به عمل آمده است. در کنار ساختمان تئاتر می‌توان محل سیرکی را مشاهده کرد. کتابخانه‌ی عمومی بوستن.



برای ساختن تئاتر دائمی بگیرد. گرچه این تعبیر ممکن است صحت داشته باشد، اما امکان اینکه در تئاتر پمپئی سنت رایج ساختمان تئاتر ادامه یافته باشد نیز وجود دارد. از طرف دیگر، در روم همواره گروههایی بودند که با اجرای نمایش مخالفت می‌کردند و آن را عامل فساد و اسراف می‌شناختند. برخی ازمورخان معتقدند که ساخته نشدن تئاتر دائمی تا سال ۵۵ پیش از میلاد خود امتیازی برای این گروه بوده است. همچنین قبل از این تاریخ، احتمالاً سنای رُم ساختن تئاتر دائمی برای یك خدا را صلاح نمی‌دانست، مگر آنکه برای خدایان دیگرنیز تئاتری اختصاص داده شود، و ساختن این همه تئاتر هزینه‌ی زیادی در بر داشته است. در هر صورت ساختن تئاترهای دائمی که در ۱۷۹، ۱۷۴، و ۱۵۵ پیش از میلاد شروع شده بود، پس از آن ادامه نیافت. شاید در دوران امپراتوری دعوی‌ی خدایان گوناگون به این طریق اجابت می‌شد که در هر تئاتر معبد و محرابی را به خدایان اختصاص دهند، و در جشنواره‌ی هر یك از آنها، تمثال یا مجسمه‌شان را در محراب آن نصب کنند. گذشته از علل تبدیل تئاترهای موقتی به دائمی، باید تفاوتهای بین این دو نوع ساختمان نیز مورد بررسی قرار گیرد.

اگر فرض کنیم سالیانه پنج جشنواره در روم وجود داشته باشد و برای هر یك از این جشنواره‌ها یك تئاتر موقتی ساخته شود و پس از پایان جشنواره خراب شود، در نتیجه تا سال ۵۵ پیش از میلاد می‌بایست حداقل ۵۰۰ تئاتر موقتی ساخته و خراب شده باشد. احتمال اینکه این گونه تئاترهای موقتی اندازه و طرح واحدی داشته باشند بسیار کم است. حداکثر می‌توان چنین فرض کرد که ویژگی کلی آنها یکسان بوده است، و محققانی که کوشیده‌اند تئاترهای موقتی را بازآفرینی کنند معمولاً اسکلت آنها را سست‌تر و ساده‌تر از تئاترهای سنگی‌ی دائمی تجسم کرده‌اند. عدم توافق بین مورخان درباره‌ی جزئیات تئاترهای موقتی حول موضوعاتی نظیر پیچیدگی و دقت پس‌زمینه‌ی صحنه، اندازه‌ی صحنه، و گنجایش جایگاه تماشاگران دور می‌زند و هیچیك از این اختلافها را نمی‌توان با اطمینان مرتفع ساخت.

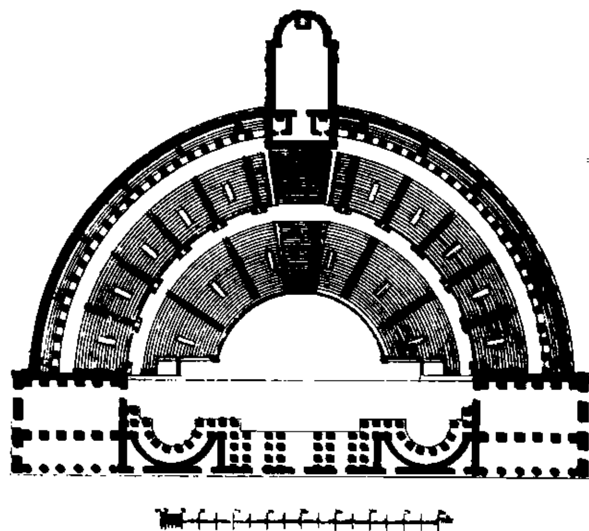
به نظر می‌رسد بنای تئاترهای دائمی رفته رفته مجلل‌تر، پر خرج‌تر، و با جزئیات بیشتری ساخته می‌شد. گفته می‌شود در ۹۹ پیش از میلاد کلاودیوس پولچر[۱۱۱] تئاتری بنا کرد که نقش دیوارهایش به قدری واقعگرا بودند که پرندگان برای لانه سازی در نقش مناظر آن گرد می‌آمدند. پلینی[۱۱۲] (۲۳_۷۹ میلادی) می‌نویسد مارکوس آمیلیوس اسکوروس[۱۱۳] در ۵۸ پیش از میلاد تئاتری ساخت که صحنه‌اش سه طبقه داشت؛ طبقه‌ی اول از سنگ مرمر، طبقه دوم از شیشه، و طبقه‌ی سوم از چوبهای مطلا ساخته شده بود؛ تئاتر تماماً با ۳۶۰ ستون و ۳۰۰ مجسمه‌ی برنزی تزیین یافته بود، و اودیتوریوم آن برای ۸۰,۰۰۰ تماشاگر گنجایش داشت. پلینی همچنین نوشته است که گایوس اسکریبونیوس کوریو[۱۱۴] دو تئاتر بنا کرد که پشت به پشت هم هر یك بر روی محوری گردان قرار داشتند، و در حالی که تماشاگران در جایگاه نشسته بودند، دو قسمت، یا دو تئاتر، به هم می‌پیوستند و تشکیل یك آمفی تئاتر را می‌دادند. هر چند محققان امروزی شدیداً در صحت این اظهارات تردید دارند، اما گزارش پلینی در همان دوران مبنی بر آن است که ساختمان تئاترها چندان غیرعادی و مجلل بود که به افسانه می‌ماند.

با توجه به بزرگی و پیچیدگی‌ی تئاترهای موقتی، عجیب نیست اگر پمپئی اجازه یافته باشد تا در سال ۵۵

پیش از میلاد یك تئاتر دائمی بسازد. قبل از پایان سده، دو تئاتر دیگر نیز در رم بنا گردید: یکی تئاتر بالبوس[۱۱۵] در ۱۳ پیش از میلاد که گنجایش حدود ۸۰۰۰ نفر را داشت، دیگری تئاتر مارسلوس[۱۱۶] در ۱۱ پیش از میلاد که ظرفیتی حدود ۱۴۰۰۰ نفر داشت. بجز اینها، تئاتر دائمی دیگری در روم ساخته نشد، اما ساختن تئاترهای موقتی همچنان در رم وشهرهای دیگر تامدتها ادامه‌داشت. تئاترهای موقتی نیز، تا پایان امپراتوری‌ی روم به تدریج به تئاترهای دائمی تبدیل گردیدند.

از آنجا که طرح تئاترهای دوران امپراتوری به یکدیگر شبیه بودند، با مطالعه‌ی آثار به جا مانده، می‌توان کلیاتی از مختصات اصلی آنها رابه‌دست آورد. این تئاترها بعکس تئاترهای یونانی، که در سراشیبها بنا می‌شدند، در زمین مسطح ساخته می‌شدند. رفت و آمد تماشاگران از طریق راهروهایی که در اطراف و پایین جایگاه تعبیه شده بود به راحتی انجام می‌گرفت، و گاه که تئاتری بر روی تپه برپا می‌شد، راهروها با بریدن سراشیبها به وجود می‌آمدند. تعدادی راهروی عمودی، اودیتوریوم را به چند بخش (یا کاوه‌آ[۱۱۷]) تقسیم می‌کرد و یك راهروی افقی‌ی وسیع در وسط سراشیبی و یك ایوان در بالای آن، رفت و آمد افقی را میسر می‌ساخت. شاید لازم به توضیح باشد که به کارگیری طاق از سوی رومیها امکان ایجاد اسکلتهای عظیم‌تری را نسبت به بناهای یونانی فراهم آورد. در ساختمانهای یونانی به کار بردن جرز حمال در دل دیواره‌ها معمول بود، اما رومیها به دلیل استفاده از طاق قوسی نیازی نداشتند که سنگینی‌ی ساختمانها را بر دوش تپه‌ها بگذارند.

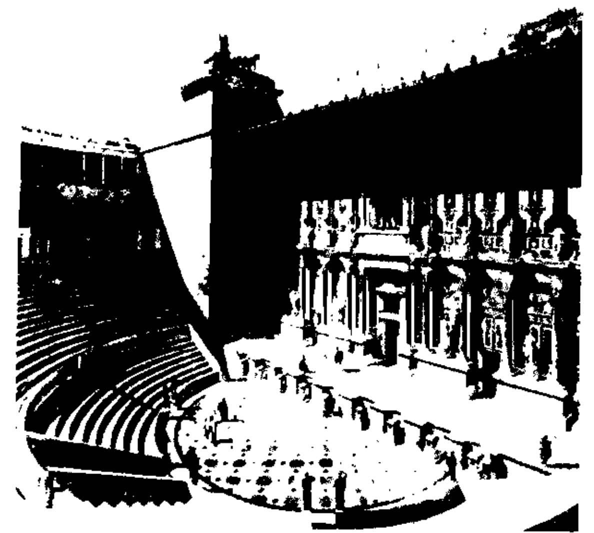
ساختمان صحنه (اسکینا) و اودیتوریوم (جایگاه تماشاگران) به هم متصل می‌شدند و با ارتفاعی مساوی و دایره‌وار یك واحد ساختمانی را تشکیل می‌دادند.



تصویر ۲۲.۳. نقشه‌ی تئاتر پمپئی که در اواخر دوران عظمت روم ساخته شده است. معبد ونوس در قسمت بالای نقشه، و صحنه‌های بزرگ و پیچیده‌ی آن به نام اسکینافرون در پایین دیده می‌شوند.

راهروهای آن نظیر پارودوسها بودند و سقف داشتند، و محل ورود به جایگاه (یا وُمیتوریا[۱۱۸]) و ارکسترا را به وجود می‌آوردند. بر هر یك از این راهروها یا گذرگاههای مسقّف اتاقکهایی ساخته می‌شد و برای مقامات جشنواره، که ناظر بر حسن انجام جشنواره بودند، ذخیره (رزرو) می‌شد، یا امپراتور و اشخاص سرشناس دیگر در آنها می‌نشستند. ارکسترا، که به شکل نیمدایره‌ی کامل بود، در روم معمولاً جای نشستن افراد متشخص بود. ارکسترا گاهی نیز برای اجرای رقص، جنگ حیوانات، مسابقات گلادیاتوری، یا باله‌های آبی به کار می‌رفت.

صحنه (یا پولپیتوم[۱۱۹]) حدود ۱۵۰ سانتی‌متر ارتفاع داشت و خط جلوی آن روی قطر دایره‌ی ارکسترا می‌افتاد. در تئاترهایی که پیش از ۱۰۰ میلادی ساخته شده‌اند، گیره یا شیارهایی برای نصب پرده در نزدیکی لبه‌ی صحنه تعبیه می‌شد؛ و بعد از سده‌ی دوم میلادی، با پیدا شدن روشهای دیگر، این شیارها پر شدند. اندازه‌ی صحنه بستگی به اندازه‌ی تئاتر داشت، اما معمولاً با معیارهای امروزی، بسیار گشاده و وسیع بود، و حدود ۶ تا ۱۲ متر عمق، و از ۳۰ تا بیش از ۹۰ متر درازا داشت. بر دیوار عقب صحنه، سه تا پنج در ورودی قرار داشت، و حداقل یك در بر هر یك از بالها (جناحها) (یا ورسورا[۱۲۰])، در دو سوی صحنه قرار داشت. جلو خان یا نما (اسکینافرون[۱۲۱])ی ساختمان صحنه به وسیله‌ی ستونها، طاقچه‌ها، رواقها، و مجسمه‌های رنگین یا اکلیل کاری شده تزیین می‌شد. بالای صحنه را سقفی می‌پوشاند، تا هم آکوستیك صدا را اصلاح کند، و هم اسکینافرون مجلل آن را از باد و باران محافظت نماید. اکثر تئاترهای دائمی‌ی اولیه احتمالاً دارای نمای صاف و مسطح بوده‌اند، اما پس از سده‌ی دوم میلادی تورفتگیها



و طاقچه‌های مدوری معمول گردید تا دهلیزهای عمیق و شاه نشینهایی را در نمای صحنه ایجاد کند. ترکیب اخیر در فضای انتهای صحنه ایجاد می‌شد و چیزی شبیه یك راهرو می‌ساخت. اتاق لباس کنی و مکانهای لازم دیگر برای گروه بازیگران در قسمت بالای صحنه قرار داشت. ساختن درهای مخفی در کف صحنه معمول بود، و در بعضی تئاترها روزنه‌ی مرتفعی در یکطرف صحنه تعبیه می‌شد که احتمالاً مورد استفاده‌ی مدیر صحنه بود.

رومیها به آسایش تماشاگران توجه زیادی مبذول می‌داشتند. در دوران امپراتوری، تأسیساتی به وجود آوردند که توسط آب روان، هوای اودیتوریوم را خنك می‌کرد،و برای حفظ تماشاگران از گرمای خورشید، در ۷۸ پیش از میلاد سایبانهایی (یا ولا[۱۲۲]) ساخته شد که در دو ردیف به دکلهایی که در پیشامدگیهای بالای اودیتوریوم وجود داشت نصب می‌شد. این سایبانها رنگ آمیزی‌ی زیبایی داشتند، وگاه تصویری را در سطح قابل رؤیت آن نقاشی می‌کردند. (مثلاً نرون دستور داده بود که او را به عنوان خدای خورشید در حال راندن ارابه، بر این سایبانها تصویر کنند).

در دوران امپراتوری روم حدود ۱۲۵ تئاتر دائمی ساخته شد،که مهمترین آنها به این ترتیب قابل ذکرند: تئاتر اوستیا[۱۲۳] (در ایتالیا) بین ۳۰ و ۱۲ پیش از میلاد، آرل[۱۲۴] (در فرانسه) احتمالاً قبل از ۴۶ پیش از میلاد، اورانژ (در فرانسه) در سده‌ی اول یا دوم میلادی؛ مریدا[۱۲۵] (در اسپانیا) در سال ۱۸ پیش از میلاد؛ تیمگاد[۱۲۶]، جمیلا[۱۲۷]، دوگا[۱۲۸] (همه در شمال آفریقا) بین ۱۳۸ و ۱۹۲ میلادی؛ سابراتا[۱۲۹] (آفریقای شمالی) حدود ۲۰۰ میلادی؛ آسپندوس[۱۳۰] (در جنوب آسیای صغیر) در ۱۶۱ـ۱۸۰ میلادی؛ و آتن در ۱۶۱ میلادی.

در بخش یونانی‌ی امپراتوری‌ی روم معدودی تئاتر کاملاً رومی ساخته شده بود، اما روش جاری بر آن بود که همان ساختمانهای تئاتر یونانی را تغییر دهند و مطابق سلیقه‌ی رومی درآورند. در بعضی از این تئاترها، تیروماتا (ورودیهای صحنه) را تغییر داده و به شکل اسکینافرون رومی در می‌آوردند؛ صحنه‌ی بسیاری از آنها را مرتفع، و تعدادی را نیز با صحنه‌های کم ارتفاع، حدود ۱۵۰ سانتی متر، می‌ساختند. در یونان، برای افزودن بر عمق صحنه غالباً صحنه را تا قسمتی از ارکسترا تا ۷ متر پیش می‌آوردند. از آنجا که ساختمانهای یونانی فاقد بال طرفین بود، معمولاً یك در ورودی‌ی اضافی در انتهای دیوار در هر دو سوی صحنه تعبیه می‌کردند تا تعداد درها را به ۵ تا ۷ برسانند.

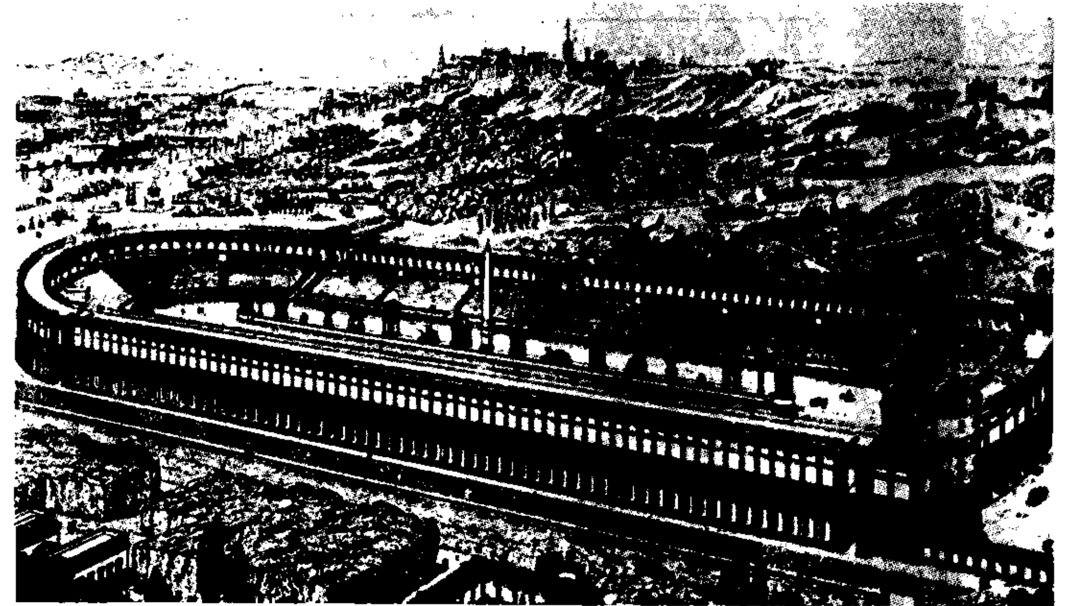
ساختمانهای دیگر برای نمایشهای تفریحی

علاوه بر تئاتر، ساختمانهای دیگری نیز در رم و شهرهای دیگر برای نمایشهای تفریحی بنا گردیده بود، و سیرکوس ماکسیموس که برای مسابقات ارابه‌رانی طراحی شده بود، بزرگترین و قدیمیترین این ساختمانها بود. این بنا ابتدا در سال ۶۰۰ پیش از میلاد در زمینی به ابعاد ۲۰۰ در ۶۰۰ متر بنا گردید. در آغاز امپراتوری، استادیوم (جایگاه تماشاگران) آن گنجایش ۶۰،۰۰۰ تماشاگر را داشت، اما بعدها ظرفیت آن از این هم بیشتر شد. شکل اولیه‌ی این سیرك میدانی بود که ۱۲ ارابه‌ران در کنار هم می‌توانستند در آن مسابقه بدهند. با آنکه این محل برای

ارابه‌رانی طراحی شده بود، نمایشهای سیرک (لودی سیرکنس[۱۳۱]) مثل اسب‌دوانی، مشت‌زنی، کشتی، جنگ حیوانات وحشی، و غیره نیز در آن اجرا می‌گردید. بعدها ۳ سیرک نیز در رم ساخته شد که تاریخ بنای آخرین آن ۳۰۹ میلادی است.

از جمله ساختمانهای دیگر برای نمایش، آمفی‌تئاتر بود که برای وناسیون و مسابقات گلادیاتوری به کار می‌رفت، و گاه ناماکیا نیز در آنجا برگزار می‌شد. اولین آمفی‌تئاتر در ۴۶ پیش از میلاد بنا شد، که همچون دو آمفی‌تئاتری که به بعد از آن ساخته شد ساختمانهایی موقتی بودند. سپس، در سال ۸۰ میلادی آمفی تئاتر فلاوی[۱۳۲] (که امروزه کولوسئوم خوانده می‌شود) بنا گردید. این بنا دراصل سه طبقه داشت، و در سده‌ی سوم میلادی یك طبقه‌ی دیگر به آن افزوده شد. این ساختمان حدود ۴۸ متر ارتفاع ۱۹۰ متر درازا و ۱۵۴ متر پهنا داشت، و حدود ۵۰,۰۰۰ نفر تماشاگر را در خود جای می‌داد. صحنه یا میدان آن ۸۷ در ۵۴ متر بود. این کولوسئوم بالاکشی داشت که می‌توانست دکورهای سنگین، جانوران وحشی، و مسابقه دهندگان را از زیرزمین صحنه به سطح صحنه آن بالا بکشد.

تصویر ۲۴.۳. بازسازی‌ی سیرك رومن. از دوران کالیگولا و نرون. سده‌ی اول پیش از میلاد. برگرفته از کتاب معماری، نوشته‌ی دورم (۱۹۰۵).



صحنه

پس زمینه‌ی اصلی صحنه در تئاتر رومن اسکینافرون نامیده می‌شد. در کمدی، این نما (فاساد) به عنوان خانه‌هایی که در کنار گذرگاه (خیابان) قرار دارند به کار گرفته می‌شد. در تراژدی، اما، این نما معمولاً به عنوان قصر یا معبد به کار می‌رفت. هر چند در برخی نمایشنامه‌ها صحنه فضایی باز و بدون ساختمان، یا منظره‌ی یك دهکده است، اما صحنه‌ها از نمایشنامه‌ای به نمایشنامه‌ی دیگر تغییری نمی‌کرد. چنانکه در پیش درآمد (پرولوگ) نمایشنامه‌ی مناکمی اثر پلوتوس آمده است «در این نمایشنامه، نام این شهر اپیدامنوس[۱۳۳] است؛ و در نمایشنامه‌ی دیگر شهر دیگری خواهد بود.» تماشاگران احتمالاً محل نمایش را از گفتار متن نمایشنامه درمی‌یافتند.

در مورد پس زمینه‌ی صحنه مسائل متعددی وجود دارد، از جمله تعداد و انواع جزئیات سه بعدی که در نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس مورد نیاز بود. برخی محققان اظهار می‌دارند، برای این منظور تعدادی ایوان، شاه‌نشین، وعوامل دیگری نظیر آن وجود داشته است، و برخی برآنند که بر دیوار عقب صحنه پرده‌های نقاشی نصب می‌شد. منشأ این اختلافات از آنجاست که در نمایشنامه‌های موجود صحنه‌های فراوانی برای استراق سمع وجود دارد که در آنها دو بازیگری که در صحنه هستند نباید یکدیگر را ببینند. عده‌ای از مورخان تأکید می‌کنند که وجود عناصر سه بعدی برای این گونه صحنه‌ها ضروری بوده است، تابازیگر بتواند درپشت آنها پنهان شود، و عده‌ای دیگر اصرار دارند که قراردادهای نمایشی در صحنه‌های رومن به بازیگران اجازه می‌داده تا در صورت لزوم تظاهر به دیدن یا ندیدن یکدیگر کنند.

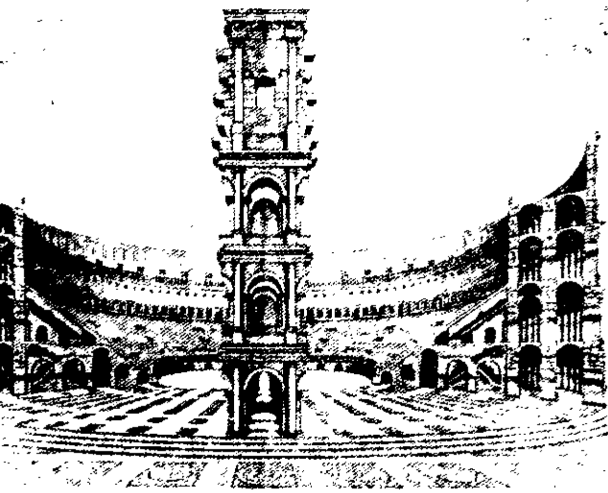
مسأله‌ی دیگری که کاملاً با این مسأله ارتباط نزدیك دارد وجود صحنه‌های داخلی مختلف در نمایشنامه‌هاست. از آنجا که در کمدیها تعدادی صحنه‌های میهمانی و صحنه‌های داخلی دیگر وجود دارد، لذا برخی از محققان به این نتیجه رسیده‌اند که این گونه صحنه‌ها در هشتیهای سرپوشیده یا دهلیزها و جلوی درهای متعدد موجود در نمای صحنه اجرا می‌شدند تا بهتر بتوانند داخلی بودن صحنه را مجسم نمایند. هنوز عده‌ای نیاز به این تمهیدات را نمی‌پذیرند، و به هر حال این حدسیات همه تحت تأثیر برداشت امروزی از واقعگرایی است، و هیچیك از این جدلها قابل اثبات نیست. محتمل آن است که قرارداد صحنه‌ای در دوران پلوتوس و ترنس بسیار قوی‌تر از واقعگرایی به سبك امروزین بوده باشد.

درهای موجود[۱] در اسکینافرون از اهمیت شایانی برخوردار بودند، چرا که هر یك از این درها می‌توانست نماینده‌ی یك خانه‌ی مجلل باشد. از اینرو در نمایشنامه‌ها، اشارات فراوانی توسط بازیگران به این درها وجود دارد. در کمدیها، بازیگران از این درها برای فرار استفاده می‌کردند، یا بازیگری را کتك زده در پشت یکی از این درها محبوس می‌نمودند، یا او را از آنجا آزاد می‌ساختند. در تراژدی همه‌ی درهای اسکینافرون احتمالاً به عنوان ورودی‌ی همان صحنه استفاده می‌شد. بعضی از مورخان باستانی ذکر کرده‌اند که درِمیانی برای ورود شخصیت اصلی نمایش و درهای کناری برای ورود شخصیتهای کم اهمیت‌تر بوده است. اگر چنین باشد، صحنه‌پردازی می‌بایستی کاملاً قراردادی بوده باشد. درهایی نیز که در ورسورا (یا بالهای صحنه) تعبیه شده

بودند، کاربردی قراردادی داشتند. بسیاری از نویسندگان باستانی اظهار داشته‌اند به عنوان قرارداد پذیرفته شده بود که یکی از این درها به میدان، در دیگر به پناهگاه، یا لنگرگاه، و یا به یك دهکده گشوده شود.

پریاکتوا ظاهراً در اکثر موارد مهمترین وسیله‌ای بود که مکانهای مختلف را از هم مجزا می‌کرد. ویترووبوس در ۱۵ پیش از میلاد اظهار داشته: «اسکینا به تنهایی چنین کاربردهایی دارد: در مرکز آن دو در وجود دارد که به شکل قصرهای سلطنتی تزیین یافته‌اند؛ در طرف راست و چپ درهایی وجود دارد که اتاق یا مکان میهمانها را مشخص می‌کنند؛ و در قسمت عقب فضایی وجود دارد که دکورهای گوناگون را در آنجا قرار می‌دهند. این دکورها را یونانیان پریاکتوا می‌نامند، و آنها قطعات متحرك منشوری شکلی هستند که در هر سطح آن منظره‌ای نقش شده است.» در مورد اینکه در سطوح سه گانه پریاکتوا چه چیزی نقاشی می‌شد، ویترووبوس می‌افزاید: «سه نوع صحنه وجود دارد، اول صحنه‌ی تراژیك، دوم صحنه کمیك، سوم صحنه‌ی ساتیری. دکور (مناظر) این صحنه‌ها شباهتی به یکدیگر ندارد. صحنه‌ی تراژیك با ستونها، تزیینات معماری‌ی سنگی، مجسمه‌ها، و اشیاء دیگر مناسب شاهان مشخص می‌شود؛ صحنه‌ی کمیك تصویر خرت و پرتهای شخصی، ایوانها و چشم‌اندازهایی با ردیف پنجره‌های خانه‌های معمولی را دارد؛ و صحنه‌ی ساتیری با درختان، غارها، حفره‌ها، کوهها، و چیزهای دیگر روستایی که به شکل منظره در آمده‌اند معین می‌شود.» تفسیر معنای این نوشته خود موجب جر و بحثهای فراوانی شده است. ظاهراً قابل ملاحظه‌ترین تفسیر این نوشته آن است که می‌گوید صحنه‌پردازی‌ی نمایشها قراردادی بوده، و این صحنه‌های قراردادی بر روی پریاکتوایی که در هر طرف صحنه قرار داده می‌شد نقش می‌گردید. در هر حال پریاکتوا نمی‌توانسته بیش از قست کوچکی از صحنه‌های وسیع اسکینافرون را بپوشاند، و بقیه‌ی صحنه خالی و در مقابل دید بوده است.

بیشترین مباحث در موردنیازهای پس زمینه‌ی صحنه مربوط به درام است. تئاترهای دائمی پس از رواج یافتن شکلهای پست‌تر نمایشی ساخته شدند و بعضی از آنها بیشتر بر جنبه‌ی تماشایی و پر خرج نمایشها تأکید داشتند. پیداست اطلاع ما از قراردادهای صحنه‌پردازی‌ی نوع اول بسیار کم است. شاید آگاهی‌ی ما بر این نکته که دو نوع پرده در نمایشهای رومن مورد استفاده قرار می‌گرفته راه گشا باشد: اول، اولیوم[۱۳۴]، یا پرده‌ی جلو؛ دوم، سیپاریوم[۱۳۵]، یا پرده‌ی پس زمینه. اولیوم شاید بسی پیشتر، یعنی در ۱۳۳ پیش از میلاد، به کار می‌رفت، و به هر حال مسلم است که در سال ۵۶ پیش از میلاد وجود داشته است. این پرده توسط تیرهای بزرگی آن قدر پایین می‌آمد تا در شیارهای کف جلوی صحنه جا بگیرد. با بلند کردن تیرها به شکل عمودی پرده بالا می‌رفت، و با خواباندن تیرها به صورت افقی پرده پایین می‌آمد. پس از سده‌ی دوم، پرده از بالا آویخته می‌شد و در موارد لزوم با طناب کشیده می‌شد. پرده‌ی جلو از نظر تماشایی بودن بسیار با اهمیت بود، زیرا با این عمل می‌شد در صحنه تغییرات ناگهانی به وجود آورد، یا تابلوی چشمگیری را به سرعت عوض کرد. قبل از وجود این پرده، همه‌ی بازیگران در دید کامل تماشاگران به صحنه وارد یا از آن خارج می‌شدند. پس از پیدایش این پرده، تهیه‌کنندگان باید متحمل مخارج زیادی می‌شدند تا با تمهیدات گوناگون تغییرات صحنه را ممکن سازند.



تصویر ۲۵.۳. (●) مقطعی از کولوسئوم، نمایشی از مهندسی‌ی رومیان باستان. این آمفی‌تئاتر گنجایش ۵۰,۰۰۰ تماشاگر را داشته است.

سیپاریوم احتمالاً همراه میم وارد تئاتر شد. در ابتدا یك پرده‌ی کوچك موقتی در انتهای صحنه آویخته می‌شد تا هم پس زمینه‌ی بازی را فراهم آورد و هم جلوی دیده شدن بازیگران در پشت صحنه را بگیرد، و ورود و خروج بازیگران احتمالاً از شکافهایی که در پرده ایجاد شده بود انجام می‌گرفت. با اهمیت یافتن میم، سیپاریوم رفته رفته بزرگتر شد و اغلب به جای پس زمینه‌ی صحنه به اسکینافرون آویخته می‌شد. اینکه بر روی این پرده مناظری نقاشی می‌شد یا نه، و اینکه پرده‌ها در رابطه با نمای کل صحنه چه وضعی داشته‌اند برای ما روشن نیست. چنین به نظر می‌رسد که تمایلی برای مجلل ساختن پرده‌ها و همچنین مجلل ساختن نمای صحنه‌های دائمی وجود داشته است و این دو تمایل متضاد یکدیگرند، چرا که پرده‌ی مجلل احتمالاً جلوی دیده شدن نمای مجلل صحنه را می‌گرفت.

تمهیدات زیادی برای هر چه تماشایی‌تر کردن نمایش با استفاده از گروه عظیم رقصگران، جنگها، و جمعیتهای عظیم در صحنه به عمل می‌آمد. این گرایش به حیرت افزایی در تماشاگران از اوایل سده‌ی اول میلادی آغاز شد. سیسرو [۱۳۶] می‌نویسد که در مراسم وقف تئاتر پُمپئی در سال ۵۲ پیش از میلاد، در یکی از نمایشها ۶۰۰ قاطر از عرض صحنه عبور داده شدند، و در نمایشی دیگر ۳۰۰۰ گوی در صحنه به نمایش گذاشته شد. این گونه افراط کاریها، در دوران امپراتوری حتی شدیدتر گردید، زیرا واقعگرایی در مناظر عظیم و ایجاد صحنه‌های هیجان‌انگیز جزء اولین هدفهای تئاتر در دوران امپراتوری بوده است.

هر چند درباره‌ی ابزارهای مکانیکی‌ی پیچیده‌ی صحنه به ندرت در مدارك باستانی ذکری به میان آمده است، اما می‌دانیم که رومیها فنِ برانگیختنِ شگفتی و اعجاز تماشاگران را به خوبی می‌دانسته‌اند، و در این راه از ابزارهای مکانیکی پیچیده‌ای در صحنه استفاده می‌کردند. این گونه ابزارها، ظاهراً در آمفی تئاترها و بویژه در کولوسئوم توسعه یافتند. در سده‌ی اول میلادی، از این وسایل برای بالا کشیدن حیوانات وحشی از زیر زمین به سطح صحنه استفاده می‌شد، و بعدها این وسایل برای جا به جایی‌ی دکور نیز به کار می‌رفت. در کنار بنای اصلی تئاتر ساختمانی بنا شد که در آن وسایل صحنه و دکورانبار می‌شدند. این دکورها در صورت لزوم به زیرزمین کولوسئوم که حدود ۷ متر زیر میدان حفر شده بود، حمل می‌شدند، و از آنجا به کمك بالاکشهای عظیم به سطح میدان (یا صحنه) آورده می‌شدند. مارشال[۱۳۷]

(حدود ۴۰ ـ حدود ۱۰۲م.) هنگام توصیف صحنه‌های مشکل در کولوسئوم به «صخره‌های غلتان و جنگلهای جادویی متحرك» اشاره می‌کند. در صحنه‌های دیگر، زمین دهان می‌گشود، و جنگلی جادویی با چشمه‌های آب در صحنه ظاهر می‌گردید، و این جنگل، به سرعت از جانوران گوناگون متعلق به سرزمینهای دیگر پر می‌شد.

در این گونه صحنه‌ها، گاه درام یا پانتومیم نیز اجرا می‌شد. در یك نمایش، جنایتکاری که ادعا می‌کرد اُرفئوس(۱۳۸) است از زیر زمین میدان ظاهر شد، چنانکه گویی از جهان اسفل آمده باشد. وی نغمه‌ای نواخت که صخره‌هاو درختان را افسون کرد، به طوری که رقص و شادمانی آغاز کردند، و جانوران در زیر پای او زانو زدند، ودر پایان نمایش خرسی وی را تکه تکه کرد.

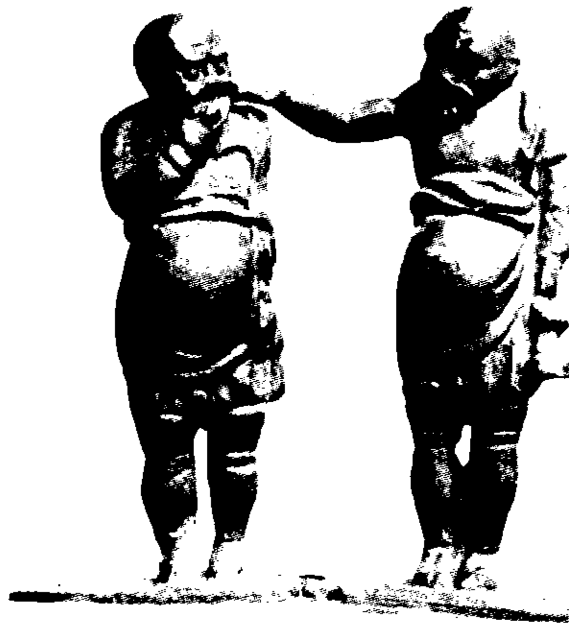
در بخش شرقی امپراتوری، جایی که نمایشها خونریزی‌ی کمتری داشتند، تأکید نمایشها بر رقصهای پی‌ریك(۱۳۹) (یا نمایشی شبیه باله) بود. آپولیوس(۱۴۰) (سده‌ی دوم میلادی) در داستان خود به نام مسخ(۱۴۱)، نمایشی را در آمفی تئاتری در کورنت چنین وصف می‌کند: صحنه سه بعدی به نظر می‌رسید، کوه بلندی داشت که بر بالای آن بوته‌های گل، درخت، جویبارها، بزهای در حال چرا، و چوپانی دیده می‌شدند. این نمایش تفریحی درباره‌ی داستان قضاوت پاریس(۱۴۲) در موردزیبایی هِرا(۱۴۳)، آتنا(۱۴۴)، و آفرودیت(۱۴۵) بود که در بالای کوهی انجام می‌گرفت. در پایان، چشمه‌ی شراب از قله‌ی کوه جوشیدو همه‌ی صحنه را درخود غرق کرد.

هر چند این توصیفات مربوط به آمفی تئاترها است، اما نشان دهنده‌ی آن است که مهندسان رومی شیوه‌های صحنه‌ای غریبی را تدارك می‌دیدند که در دوران باستان بسی پیچیده و توهم‌انگیز می‌نمود.

بازیگران و بازیگری

اصطلاح معمول برای بازیگر در روم هیستوریون بود، و اصطلاح کانتور(۱۴۶) (به معنای سخنور، تحریرکننده) نیز به کار برده می‌شد. در آغاز بین بازیگر درام جدی و اجراکننده‌ی میم (میموس(۱۴۷) یا سالتاتور(۱۴۸)) تمایز آشکاری وجود داشت، و بازیگر میم منزلت کمتری داشت. اما در اواخر سلطه‌ی روم، اصطلاح هیستوریون به همه‌ی انواع بازیگران اطلاق می‌شد. غالب اجراکنندگان نمایشها مرد بودند، و تنها در میم بازیگر زن وجود داشت.

در مورد پایگاه اجتماعی بازیگران رومی اختلاف زیادی بین مورخان وجود دارد. بعضی اظهار داشته‌اند که همه‌ی بازیگران بردگانی بودند که به مدیران شرکتهای تهیه‌ی نمایش تعلق داشتند. اگرچه این نظر در پاره‌ای از موارد صادق است، اما مطلقاً همه‌گیر نبوده است. روسیوس(۱۴۹)، معروفترین بازیگر رومی، مسلماً هیچگاه برده نبوده است، و در حقیقت پس از مدتی به حلقه‌ی نجبا درآمد. همچنین آسوپوس(۱۵۰)، معاصر روسیوس، عضو اُپتیمیت(۱۵۱) بود. این گروه نفوذ قابل ملاحظه‌ای بر مسائل اجتماعی داشت. وی صاحب ثروت بی‌کران، نفوذ، و قدرت بسیار بود. در سالهای اولیه بسیاری از بازیگران عضو کوله‌گیوم پوئتاروم(۱۵۲)، انجمن نویسندگان و بازیگران بودند. این انجمن در سال ۲۰۷ پیش از میلاد تأسیس شده بود. مدارك گواهی می‌دهند که اعضای این انجمن از احترام زیادی برخوردار بوده‌اند، و این احترام تنها برازنده‌ی کسانی بود که از حقوق تام اجتماعی برخوردار بوده باشند. از طرف دیگر بازیگران میم، همواره فرودست شناخته می‌شدند و بسیاری از آنها



تصویر ۲۶.۳. دو بازیگر کمدی رومن. پیکره‌ی برنزی بر روی جعبه‌ای متعلق به سده‌ی سوم که در پرانسیت در نزدیکی رم پیدا شده است. موزه‌ی بریتانیا.



تصویر ۲۷.۳. یك زن اجراکننده‌ی میم، در حال رقص. در دستهای وی قاشقك و بر پایش کفش زنگوله‌دار (اسکارابلوم) به چشم می‌خورد. بر کلاه، دامن، و مچ پایش نیز زنگوله بسته است. مجسمه‌ی برنزی متعلق به حدود سال ۲۰۰ میلادی. موزه هنر دانشگاه پرینستن

احتمالاً برده بوده‌اند. لذا بهتر است بگوییم گرچه اکثر بازیگران جزء طبقات فرو دست اجتماع به شمار می‌آمدند، اما پایگاه اجتماعی‌ی آنها با یکدیگر تفاوت بسیار داشته است.

ازاجراکنندگان حرفه‌ای در روم، پیش از معرفی کمدی و تراژدی توسط لیویوس آندرونیکوس در ۲۴۰ پیش از میلاد، اطلاع کمی در دست داریم. آندرونیکوس در نمایشنامه‌های خود بازی می‌کرد. اما درام نویسهای پس از او به ندرت نویسنده و بازیگر بوده‌اند، وتهیه و اجرای نمایشنامه‌های خود را به عهده‌ی تهیه‌کنندگان حرفه‌ای وامی‌نهادند. از اینرو در روم میان نویسندگی نمایش و اجرای آن ارتباط نزدیکی وجود نداشت.

با آنکه برای تعداد بازیگران در نمایشهای رومن محدودیتی در کار نبود، نمایشنامه‌هایی که به دست ما رسیده‌اند، توسط یك گروه پنج یا شش نفری قابل اجرا به نظر می‌رسند، به شرط آنکه همچون نمایشهای یونانی ایفای نقشهای دوگانه و چندگانه مجاز بوده باشد. گروههای نمایشی در روم، احتمالاً بسیار بزرگتر از یونان

بوده‌اند، هر چند درباره‌ی وسعت و تعداد اعضای گروهها در دوران جمهوری اطلاعی نداریم. نام معـدودی از بازیگران دوران اولیه‌ی روم در منابع ذکر شده است؛ پلوتوس اشـاره می‌کنـد که پلیـو(۱۵۳) بازیـگر یکی از نمایشنامه‌های او، و لوسیوس آمبی ویوس تورپیو(۱۵۴) مدیر اجرایی همه بازیـگران در نمایشنامه‌هـای ترنس بوده است.

در سده‌ی اول پیش از میلاد، با سقوط درام در روم، تأکید بسیاری بر بازیگران «ستاره» می‌شد، به طوری که به تدریج به جای یك نمایشنامه یك سلسله صحنه برای هنرنمایی بازیگر ستاره نوشته می‌شد. پانتومیم نیز برای یك رقصگر طراحی می‌شد، و در میم، با آنکـه تعداد زیادی بازیگر تنها برای تشدید تأثیرات نمایشی شرکت می‌کردند، معمولاً بازیگر اصلی ستاره‌ی همه‌ی نمایش بود. بسیاری از ستارگان ثروت می‌اندوختند، و در دوران امپراتوری، ستارگان، همچون دوران مـا پیروانی به هم می‌رساندند. در سده‌ی ششم میلادی، تئودورا(۱۵۵)، یك زن بازیگر میم، به ازدواج امپراتور روم شرقی در آمـد. در اواخـــر فرمانروایـــی‌ی روم، بندبــازان، شعبده‌بازان، شمشیرخواران، شعله‌پاشان، و رقصـگران محبوبترین مجریان نمایشها بودند.

شیوه‌ی بازیگری نیز به تناسب شکلهای نمایشی تغییر می‌یافت. در کمدی و تراژدی، شیوه‌ی بازیگری ظاهراً ادامه‌ی همان قراردادهای تکامل یافته در یونان بود. مثلاً در شکلهای سنتی‌ی درام، بازیگران همیشه مرد بودند، صورتك می‌پوشیدند، و احتمالاً در یك نمایشنامه چندین نقش اجرا می‌کردند. در تراژدی بازیها کند، با وقار، و تحریری (دکلماتوری) بود؛ در کمدی، بازیها تندتر و گفتگوها مکالمه‌ای بود. اکثر نقشها نیاز به کارآیی در سخن گفتـن، آواز خوانـدن، و رقصیـدن داشـت. نویسندگان آن روزگار روم همچنین روشن کرده‌اند که حرکات (ژستهای) القایی(۱۵۷) و پانتومیم (که تابع اطوار شناخته شده بود) مایه‌ی همیشگی‌ی هر اجرایی بوده است. در تراژدی، حرکت بازیگر باشکوه و آرام، اما درکمدی زنده‌تر و واقعی‌تر بود، زیرا، در کمدی دویدن، کتك زدن و بازیهای مسخره‌ی «خرکی» ظاهراً بسیار متداول بوده است.

بنا به گفته‌ی نویسندگان آن عصر روم، بازیگران رومی تمرینات فنی‌ی دامنه‌داری انجام می‌دادنـد، از جمله، شکل نگه داشتـن سر، نحـوه‌ی قرار دادن پا، استفاده از دست، وطنیـن صدای مناسب برای احساسها و موقعیتهای متفاوت. از آنجا که در نمایشهای رومـی گاه ۱۴۰۰۰ تماشاگر در یك تئاتر گرد می‌آمدند، لذا بازیگران در حالات و حرکات خود اغراق می‌کردند تا از فواصل دور قابل تشخیص باشند. همه‌ی ایـن نکات نشــان دهنده‌ی آن است که فن بازیگری بسیار قراردادی بوده است. از طرف دیگر، مربیان فن بیان در روم، اغلب بازیگران را تشویق می‌کردند که سخن گفتنِ مردم عادی را الگوی خود قراردهند. در نتیجـه ظاهـراً حرکات، حالات، و آهنگ سخن گفتنِ معمولی اساس کار قرار می‌گرفت و سپس برای استفاده در صحنه شکل اغراق شده و قراردادی‌ی آن به کار می‌رفت.

از منابع چنین برمی‌آید که بازیگران غالباً در یك نوع درام تخصص می‌یافتند، هر چند آندرونیکوس و روسیوس از این رسم تخطی کردند و در هر دو نوع، یعنی تراژدی و کمدی، بازی کردند. در بسیاری از منابع گفته شده که آندرونیکوس سخن گفتن را از آواز جداکرد، و پس از او قسمتهای موزیکال را اجراکننده‌ی دیگری



تصویر ۳.۲۸ (۱۵۰) بازیگر تراژدی در پشت صحنه کلاه‌گیس خود را برداشته است. نفر ایستاده در طرف راست احتمالاً دستیار صحنه است که بازیگری را در پوشیدن لباس یاری می‌کند. نقاشی دیواری از هرکولانیوم، ۷۹ پس از میلاد.

می‌خواند، و بازی را بازیگر اجرا می‌کرد. این نظر ظاهراً مبتنی بر سندی است که می‌گوید آندرونیکوس پس از آنکه نمایشی را چندین بار تکرار کرد صدایش گرفت. اغلب محققان امروزی این نظر را رد کرده‌اند. زیرا در نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس گفتار و آواز رابطه‌ی نزدیکی به هم دارند، و جدایی بازیگر از خواننده در آنها بسیار مشکل است. اما اینکه قسمتهایی از نمایشنامه که مورد تشویق تماشاگران قرار می‌گرفـت بارهـا تکرار می‌گردید، نگرش رومیان را نسبت به بازیگر برای ما تا حدی روشن می‌سازد.

در میمها معمولاً صورتك به کار نمی‌رفت، لذا حالات و حرکات صورت حایزاهمیت بود. میم در طول تاریخ خود نمایشی کم و بیش بدیهه سرایانه بود، لذا برای ابداع گفتار، کردار، و حرکات آن نیاز فراوانی به استعـداد وجود داشت. احتمالاً بازیگران میم برحسب زیبایی یا زشتی ظاهری انتخـاب می‌شدنـد، چرا که داستانهای موجود میم عموماً بر گرد مسـائلی مثل جاذبه‌ی جنسی یا جنبه‌های عجیب و غریب دیگر دور می‌زنند. در سده‌ی دوم پیش ازمیلاد، گروههای نمایشی احتمـالاً بسیـار کوچـك بودند، وشاید بیش از سه یا چهار عضو نداشتند؛ اما در دوران امپراتوری، هر گروه تا شصت نفر اجراکننده در اختیار داشت. البته عده‌ای از آنان بندباز، رقصگر، تردست، و شعبده باز بودند، و عده‌ای سیاهی لشگر نیز برای جلوه بخشیدن به نمـایش به صحنـه می‌رفتند.

در پانتومیم نقش اصلی بر عهده‌ی یك بازیگر بود. این بازیگران که زیبایی و نیروی بدنی خوبی داشتند، سراسر متکی به حالات و حرکات خود بودند و از این طریـق شخصیتهـا و موقعیتهــای مختلف را تجســم می‌بخشیدند. در دورانی که میم روز به روز اغراق شده‌تر و سطحی‌تر می‌گردید، بسیاری از بازیگران پانتومیم به خاطر ظرافت و پیچیدگی‌ی حرکاتشان در تصویرگری‌ی حالات گوناگون، شهرت زیادی یافته بودند.

علاوه بر نمایشگران عمومی، احتمالاً در اواخر دوران سلطه‌ی روم، بازیگران و اجراکنندگان خصوصی نیز وجود داشتند. این بازیگران احتمالاً بردگانی بودند که توسط ثروتمندان نگهداری می‌شدند، تا برای میهمانیها و محافل آنها سرگرمی فراهم کنند.



تصویر ۲۹.۳. صورتکهای ساخته سده برای نمایشنامه‌ی آندریا اثر ترنس. از کتابی خطی متعلق به سده‌ی نهم میلادی. کتابخانه‌ی واتیکان.

صورتك و لباس

تا چندی پیش مورخان براساس سندی متعلق به سده‌ی چهارم میلادی این نظریه را پذیرفته بودند که روسیوس برای پنهان کردن لوچی چشم خود، اولین بار در سده‌ی اول پیش از میلاد صورتك بر چهره نهاد. مطالعات اخیر نشان داده که بسی پیش از روسیوس، در آغازِ تئاتر رومن، صورتك وجود داشته است، و در تأیید نظر اخیر مدارك زیادی به دست آمده است. از طرفی همه‌ی مناطقی که روم را تحت تأثیر قرار داده‌اند، از جمله اتروریا، یونان، و جنوب ایتالیا، در نمایشهای خود از صورتك استفاده می‌کردند. لذا دلیلی ندارد که رومیان الگوهای تراژدی و کمدی یونانی و نیز فارسهای آتلان و رقصهای اتروسکی را نپذیرفته باشند. ضمناً استفاده از صورتك امکان بازی در چندین نقش توسط یك بازیگر را نیز فراهم می‌کرد، و مسأله‌ی انتخاب بازیگرانِ بسیار را، مثلاً در نمایشنامه‌های مناکمی و آمفیتریون اثر پلوتوس، حل می‌کرد.

صورتکها از پارچه‌ی کتانی ساخته می‌شدند، و با موهای مصنوعی، همه‌ی سر و صورت بازیگر را می‌پوشاندند. از آنجا که عموماً پذیرفته شده است که صورتکهای رومن به صورتکهای تئاتر هلنی شباهت داشتند، لذا فهرستی که پولوکس از صورتکها داده (ر. ك. فصل دوم)، در مورد صورتکهای رومن نیز باید تا حدی صادق باشد. منابع دیگر ما کتابهای مصور خطی درباره‌ی نمایشنامه‌های ترنس، از سده‌ی چهارم و پنجم میلادی می‌باشند که صورتکهای مربوط به هر نمایشنامه را نیز در آنها نقاشی کرده‌اند (تصویر ۳. ۲۹).

در این کتابها صورتکهای پانتومیم دهان بسته دارند. لوسیان(۱۵۸) در سده‌ی دوم میلادی درباره‌ی صورتکهای پانتومیم می‌نویسد که بسیار طبیعی‌تر از صورتکهای اغراق شده‌ی تراژدی بوده‌اند. کینتیلیان(۱۵۹)

نویسنده‌ی سده‌ی اول میلادی درباره‌ی صورتکها می‌نویسد که این صورتکها دو طرف داشتند. یك طرف حالتی شاد و طرف دیگر حالتی جدی داشت تا بتوان بدون تغییرِ صورتك حالت چهره را تغییر داد. بازیگران میم معمولاً صورتك نمی‌پوشیدند، و با محبوب شدن میم در دوران امپراتوری، استفاده از صورتك رواج کمتری یافت.

لباس بازیگران به نسبت نوع بازی تغییر می‌کرد. کمدیهایی که براساس داستانهای یونانی نوشته می‌شدند (فابیولا پالیاتا) از سنت لباس در کمدی‌ی نو پیروی می‌کردند (ر. ك. فصل دوم). این لباسها از لباس روزمره‌ی مردم آتن اقتباس می‌شدند. احتمالاً در مورد کمدیهایی که منشأ رومی (فابیولا توگاتا) داشتند نیز این اصل حاکم بود، و در آنها نیز لباس رومی جانشین لباس یونانی می‌گردید. در این صورت باید گفت لباس معمول در کمدیهای رومی پیراهن بلند رومی بود که بر روی آن جُبّه یا توگا(۱۶۰) می‌پوشیدند.

لباس تراژدی نیز بر سنت یونانی استوار بود. فابیولا کرپیداتا (یا تراژدی به روال یونانی) احتمالاً قراردادهای دوره‌ی هلنی را دنبال می‌کرد (فصل دوم)، هر چند برخی از محققان برآنند که شیوه‌پردازی (استیلیزاسیون) در لباسِ تراژدیهای یونانی در اواخر دوران عظمت یونان، نتیجه‌ی تأثیر رومیان بوده است. گذشته از خاستگاه تأثیرات، می‌توان گفت که لباسهای تراژدی در یونان و روم به هم شبیه بوده است، زیرا لباسهای فابیولا پراتِکستا (یا تراژدی به روال رومی) احتمالاً همان قراردادهای فابیولا کِرِپیداتا را دنبال می‌کرد، با این تفاوت که لباسهای رومی در نمایشها نقش اساسی‌تری داشته است. توگا با حاشیه‌های ارغوانی (توگا پراتکستا) چندان اهمیت داشت که یك شکل دراماتیك رومی نامش را از این نوع لباس گرفته است.



تصویر ۳۰.۳. مجسمه‌ای از عاج. یك بازیگر تراژدی در سده‌ی دوم میلادی. صورتك مسخ شده، موی بلند مصنوعی، و کفشهایی با تخت مرتفع در آن قابل توجه است. برخی محققان این مجسمه را نماینده‌ی بازیگر یونانی در دوران هلنی می‌دانند. اما رومی بودن آن محتمل‌تر است.

معمولاً عقیده بر آن است که هر یك از چهار شخصیت اصلی در فابیولا آتلانا صورتك و لباس ویژه‌ی خود را داشت که استانده شده بود و در نمایشنامه‌های مختلف همان صورتکها به کار می‌رفت. از آنجا که اکثر شخصیتهای دیگر نمایش مردم عامی یا روستایی بودند، لباسشان صورت اغراق شده‌ی لباسهای محلی را داشت. بعضی از اسامی شناخته شده در فارسهای آتلان به طبیبان، موسیقیدانان، نقاشان، طالع‌بینان، و ماهیگیرانی اشاره می‌کنند که احتمالاً هر یك از طریق لباسشان شناخته می‌شدند.

اجراکنندگان پانتومیم پیراهنها و جبه‌های بلندی می‌پوشیدند تا آزادی حرکت را از آنها سلب نکند. در پانتومیم که یکی از شکلهای تلطیف یافته‌ی تراژدی بود، احتمالاً لباسها کمتر اغراق شده بود. هیچ اشاره‌ای درباره‌ی لباسهای پانتومیم کمدی وجود ندارد، زیرا این شکل نمایشی محبوبیتی نیافت و زود از بین رفت.

بازیگران میم به عنوان لباس اصلی پیراهن بلندی می‌پوشیدند، اما مهمترین ضمایم فرعی‌ی این لباس ریسینیوم(۱۶۱) یا باشلق بود که گاهی برای بدل پوشی از آن استفاده می‌شد. برخی از شخصیتهای میم، احتمالاً شخصیتهای ابله، لباس سنتونوکلوس(۱۶۲) یا روپوش چهل تکه می‌پوشیدند و سرهای خود را می‌تراشیدند. اما بازیگران نقش مردانِ مشهور و اشخاص متشخص و نظیر آن، مثل ستارگان سینمای امروز، لباسهای گرانقیمت و آخرین مدل در بر می‌کردند.

تصویر ۳۱.۳. (●) انواع لباسهای رومن، مربوط به طبقات گوناگون. لباس طرف چپ توگا نام دارد، و حالت چینهای آن از قاعده‌ی دقیقی پیروی می‌کرد.





تصویر ۳۲.۳. نوازندگان. نقش موزاییك‌خانه‌ای در پمپئی. برخی محققان این صحنه را نمایش یك میان‌پرده‌ی همسرایی در کمدی نوی یونان می‌شناسند، اما این صحنه می‌تواند صحنه سرگرمی در نمایش دیگری نیز باشد. نوازندگان فلوت دو لوله و سازهای ضربی می‌نوازند.

موسیقی

با آنکه موسیقی در نزد رومیها مقام والایی نداشت، اما شاید تحت تأثیر اتروریا، موسیقی در نمایشنامه‌های لاتین بیش از نمایشنامه‌های یونانی مورد استفاده قرار می‌گرفت. حدود دو سوم گفتارهای نمایشنامه‌های پلوتوس با موسیقی همراهی می‌شد، و در نمایشنامه‌های دیگران تنها اندکی کمتر از این مقدار موسیقی به کار می‌رفت.

همچون موسیقی یونانی، از دستگاههای موسیقی رومی هم اطلاع کمی در دست داریم. موسیقی در نمایشنامه‌های رومی توسط نوازنده‌ی فلوت در هر گروه ساخته می‌شد، و او در طول اجرا به تنهایی نوای زمینه را می‌نواخت. یك منبع مربوط به سده‌ی اول پیش از میلاد ذکر می‌کند که موسیقی آن قدر قراردادی شده بود که هر تماشاگری با شنیدن نوای موسیقی می‌فهمید چه شخصیتی به صحنه خواهد آمد. بنابراین احتمال دارد که موسیقی در تئاتر رومن به موسیقیهای معمولی در فیلمهای سینمایی‌ی دوران ما شباهت بیشتری داشته است. اعتبار سازندگان موسیقی در روم باستان را از آنجا می‌توان دریافت که در بایگانیها نام آنها بلافاصله پس از بازیگر نقش اول آورده شده است.

موسیقی نمایشنامه‌ها به وسیله‌ی «فلوتی» که دو لوله‌ی ۵۰سانتیمتری داشت‌نواخته می‌شد. این فلوت به گردن نوازنده آویخته می‌شد تا دستهای وی را برای رهبری ارکستر آزاد بگذارد. نوازنده‌ی فلوت در طول نمایش در صحنه می‌ماند، و احتمالاً همراه هر بازیگری که در صحنه بود حرکت می‌کرد.

عناصر موسیقی در پانتومیم پیچیده‌تر از درامهای معمولی بود، زیرا در پانتومیم یك دسته ارکستر شامل فلوت، نی، سنج، و سازهای ضربی دیگر شرکت می‌کرد؛ همچنین می‌توان گفت موسیقی در میم، در دوران امپراتوری، با مفصل و مجلل شدن نمایشها، کاربرد گسترده‌تری یافت.

افول تئاتر رومن

تئاتر رومن از نظر تعداد اجراها، تئاترهاو نمایشهـای مجلل، در سده‌ی چهارم میلادی به اوج خود رسید. هر چند این فعالیتها تا دویست سال بعد از آن نیز از طریق نمایشهایی با سرمایه‌های شخصی ادامه یافت، اما با مشکلات زیادی رو برو گردید و سرانجام مضمحل شد.

یکی از مراکز بازدارنده‌ی تئاتر فاسد رومن ظهور کلیساهای مسیحی بود. مذهب جدید در آغاز ضعیف بود، و با جذب پیروان بیشتر با مخالفتهای سیاسی و مذهبی فراوانی روبرو شد. پیروان مذهب جدید، پس از نیرو گرفتن، احکام دولتی را بیش از آنچه که مذهب اجازه می‌داد گردن نمی‌نهادند، و به رغم سنت روم که خدایان ملل دیگر را نیز ارج می‌نهاد، آنان اصرار داشتند که همه‌ی خدایان دیگر دروغ و بدلی هستند. سرانجام رومیان پذیرفتند که خدای عبری را نیز همراه خدایان دیگر بپذیرند. اما در نتیجه‌ی سرپیچی مسیحیان از پذیرش خدایان دیگر، امپراتور مذهب جدید را به عنوان عاملی خرابکار و منحط در ایالت لغو کرد.

به رغم کشتار مسیحیان، قدرت مسیحیت به تدریج افزایش یافت. قسطنطین[۱۶۳] (امپراتور روم در ۳۲۴ ـ ۳۳۷) ابتدا مسیحیت را قانونی اعلام کرد، و تئودوسیوس[۱۶۴] اول در ۳۹۳ هر مذهب دیگری غیراز مسیحیت را غیرقانونی شناخت، لذا پس از حدود ۴۰۰ میلادی، یکی از منابع اصلی تغذیه‌ی تئاتر رومن، یعنی جشنواره‌ها، متروك شد و دیگر جشنواره‌ای برای بزرگداشت خدایان کافر برپا نگردید. از آنجا که در آن دوران، رومیان سرگرمیهای نمایشی را یکی از حقوق اصلی خود می‌شناختند، تئاتر به بقای خود ادامه داد، ولی مسابقات گلادیاتوری در سال ۴۰۴ میلادی، و وناسیون در سال ۵۲۳ میلادی منسوخ شدند.

تئاتر رومن به سه دلیل آماج حمله مسیحیان بود. اول آنکه تداعی‌کننده‌ی جشنواره‌هایی بود که در بزرگداشت بتها یا خدایان کافر برگزار می‌شد. دوم آنکه، هرزگیهای میم برای رهبران کلیسای مسیحی اهانت آمیز تلقی می‌شد. سوم آنکه، در نمایشهای میم غالباً مراسم مسیحی از جمله غسل تعمید و مراسم نان و شراب مقدس مورد استهزا قرار می‌گرفت، در نتیجه نزاع بین تئاتر و کلیسا اجتناب‌ناپذیر بود. ترتولیانوس[۱۶۵] (حدود ۱۵۰ ـ حدود ۲۲۰م.)، دین شناس آفریقای شمالی، در کتاب دُسپکتاکولیس[۱۶۶] خود تئاتر رومن را تقبیح می‌کند و اظهار می‌دارد که مسیحیان هنگام غسل تعمید باید تئاتر رومن را تکفیر کنند. از حدود ۳۰۰ میلادی به بعد، مقامات کلیسا مسیحیان را از تماشای تئاتر رومن نهی می‌کردند، ودر ۳۹۸ شورای مسیحیان کارتاژ فرمان تکفیر کسانی را که در روزهای مقدس به جای کلیسا به تئاتر می‌رفتند صادر کرد. بازیگران تئاتر از شرکت در مراسم دینی محروم بودند، مگر آنکه از شغل خود توبه می‌کردند. این قانون، حتی تا سده‌ی هجدهم میلادی نیز در بسیاری از نقاط لغو نشده بود.

مخالفت کلیسا ظاهراً تأثیر قاطعی بر تئاتر رومن نداشته است. از طرفی مسیحیان به تنهایی نتوانسته‌اند تئاتر رومن را نهی کنند، بلکه دو نیروی دیگر نیز در کار بوده‌اند: فساد امپراتوری از درون، و فشار بربرها ازبیرون بر این امر شدت بخشید. پس از سده‌ی دوم میلادی احساس وفاداری به ایالت، که منبع اصلی‌ی نیروی جمهوری بود، به طرز روزافزونی کاهش یافت و دیوانسالاری و نظامی‌گری دست مردم را از امور میهن



تصویر ۳۳.۳. (ه) صحنه‌ای از یك جنگ گلادیاتوری. گلادیاتورها حق داشتند سلاح خود را انتخاب کنند. برگرفته از موزائیکی متعلق به سده‌ی چهارم میلادی.

کوتاه ساخت. گذشته از آن، نظامیان و دیوانسالاران از کشورهای دیگری استخدام می‌شدند، از اینرو نسبت به پایتخت علاقه و وابستگی‌ی خاصی نداشتند، و امپراتوری برای ساده کردن اداره‌ی قلمروی وسیع خود، آن را به دو قسمت تقسیم کرده بود. در سال ۴۰۰ میلادی این دو قسمت کاملاً مستقل از یکدیگر بودند؛ رم به عنوان مرکز در غرب باقی ماند، اما قسطنطنیه، که استوارتر و ثروتمندتر از غرب بود مرکز شرق گردید.

ضعف داخلی غرب موجب شد که نتواند در مقابل هجوم قبایل بربر ایستادگی کند، و در ۴۱۰ میلادی ویزیگوتها[۱۶۷] به تنهایی توانستند رم را مسخرکنند. هنگامی که بار دیگر پایتخت در سال ۴۷۶میلادی اشغال شد، آخرین امپراتور بومی‌ی روم عزل گردید، و پس از آن روم توسط بربرها اداره شد. با آنکه بربرها مایل بودند همان امپراتوری غرب را ادامه دهند و علاقه‌ی چندانی به انهدام آن نداشتند و فقط می‌خواستند بر آن حاکم شوند، اما بعضی مورخان، سال ۴۷۶ را پایان امپراتوری‌ی غرب می‌شناسند. امپراتوری‌ی روم به سرعت متلاشی شد و در سده‌ی ششم میلادی نیمه‌ی غربی آن هم ظواهر یك امپراتوری‌ی یکپارچه را از دست داد.

در سده‌های پنجم و ششم فرمانروایان بربر، همچون پیشینیان خود، پشتیبانی از تئاتر را تهورآمیز می‌یافتند، لذا پس از هر تحول و انقلابی اجراهای تئاتری دوباره از سر گرفته می‌شد. تئودوریك[۱۶۸]، (پادشاه اوستروگوتها که از ۴۹۳ تا ۵۲۶ بر ایتالیا فرمان راند) حتی تئاتر پمپئی را با بازسازی و تعمیر کرد، ولی در طول سده‌ی ششم وضع دگرگون شد. آخرین مدرك قطعی از یك نمایش تئاتری در روم در یك نامه به تاریخ ۵۳۳ میلادی به دست آمده است. شاید تئاتر سالها بعد ادامه یافته باشد، اما گمان نمی‌رود که بعد از حمله‌ی لومباردها[۱۶۹] در ۵۶۸ جان سالم به در برده باشد. زیرا پس از آن اجراهای تئاتری از رسمیت افتادند و پشتیبانی مالی دولت قطع شد. از آن پس تئاتر در قلمرو غرب گمنام ماند، تا آنکه ۹۰۰ سال بعد دوباره احیا گردید.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

از آنجا که پیشداوری و تمایل نویسندگان همواره دیدگاهشان را نسبت به حوادث تحت تأثیر قرار می‌دهد، دانشجویان تاریخ باید بیاموزند که هنگام مطالعه‌ی متون باستانی، در مورد انحرافات و کجرویهای آثاری که درباره‌ی گذشته وجود دارد موشکافی کنند. تئاتر در دوران روم شاید بسی بیش از دورانهای دیگر گرفتار نظرات آلوده به پیشداوری شده است. بخشی از آن معلول آن است که در اوایل سده‌ی نوزدهم میلادی گرایشی به بزرگداشت یونان، حتی به قیمت دست کم گرفتن رومیان وجود داشته است. لذا در تحقیقات واظهارنظرها، یونانیان غالباً تجلیل می‌شدند و به ندرت نقاط ضعف آنها تذکر داده می‌شد. از طرف دیگر رسم بر آن شد که رومیان را غالباً به چشم حقارت بنگرند، ونقاط قوتشان را تنها بخیلانه یادآوری کنند. این رفتار چندان در تفکر مدرن تثبیت گردید که به دست آوردن نظری متعادل درباره‌ی تئاتر رومن، از طریق نوشته‌های سده گذشته مشکل می‌نماید. این مشکل منحصر به یونان و روم نیست، زیرا گرایش گسترده‌ای وجود دارد که بعضی جنبه‌ها (اغلب جنبه‌های شورانگیز و برجسته) عمده شده و به صورت یك اصل پذیرفته شوند. از اینرو بهترینها، غیرعادی‌ترینها، یا تکان دهنده‌ترینها غالباً به عنوان نماینده یا الگو (استانده) پذیرفته می‌شوند.

گزیده‌ای که در زیر می‌آید منتخب دو منبع مربوط به تئاتر رومن در سده‌ی دوم میلادی است. در نمونه‌ی نخست مؤلف می‌کوشد تا مسیحیان را قانع سازد که ازتئاتر بپرهیزند، در نتیجه هر آنچه را که او دوست ندارد و صلاح نمی‌داند به عنوان الگوی بد معرفی می‌کند. در نمونه‌ی دوم نویسنده اصرار دارد تا برتری پانتومیم را به عنوان یك شکل تئاتری نشان بدهد، لذا هر آنچه را که او دوست دارد به عنوان الگوی خوب معرفی می‌کند. این هر دو شاهد تصدیق می‌کنند که جانب دیگری هم وجود دارد، اما آنها آن جانب دیگر را تحقیر می‌کنند و خوار می‌دارند.

شیاطین،... برای دور کردن انسان از خدایش، و گماردن او به خدمت خود، با دادن امتیازِ استعداد هنری در نمایشها به انسان به هدف خود می‌رسند... مسیحیان از تئاتر نهی شده‌اند... جایی که... بهترین طریق رسیدن به خدا در حرکات شرم‌آور آتِلان یا در مسخرگی‌ی لباس زنان است... در قانون الهی مردانی که به لباس زنان ظاهر می‌شوند لعنت شده‌اند؛ پس داوری خدا دربارهٔ پانتومیم چه خواهد بود، که در آن مردان برای بازی کردن در نقش زنان تربیت می‌شوند!... فرض کنیم شما در تئاتر چیزهای دلپذیر و حتی پاك به دست می‌آورید، وگاه چیزهای عالی،... [برای رسیدن به منظور خود] شیطان در بازیهای مرگ‌آور خود، دلپذیرترین، و دوست داشتنی‌ترین چیزهایی را می‌گنجاند که از خدا دزدیده است.

از کتاب ترتولیانوس، درباب نمایش، حدود سال ۲۰۰ میلادی. ترجمه‌ی کامل این بخش را در کتاب نوشته‌های **سپتیموس فلورنز ترتولیانوس،** ترجمه‌ی س. تل‌ول(۱۷۰) (ادینبورگ، ۱۸۶۹) بیابید.

... تفریحاتِ چشم یا گوش چیزی جز تجلی هنری واحد نیستند... و پانتومیم همه را در برمی‌گیرد... هنرِ اجرایی همان قدر که روشنفکرانه است، جسمانی هم هست: در حرکات یك بازیگر معنایی نهفته است؛ هر حالتی مفهوم خاص خود را دارد... او باید قادر باشد شعر و آواز را بفهمد و ارزیابی کند، و موسیقی خوب را از بد تمیز دهد... آن قدر در هنر خود مسلط باشد که تماشاگر هرزه با دیدن نتیجه‌ی زیانبار شهوات، از آنها پرهیز نماید، و کسی که با اندوه وارد تئاتر می‌شود با متانت و سلامت آنجا را ترك کند... اجراکنندگان پانتومیم البته همه هنرمند نیستند، بازیگران نادانی هم هستند که در کار خود ناشی و مسامحه‌گرند.

برگرفته از کارهای لوسیان ساموستا، حدود ۱۲۵ـ۱۸۰ میلادی. ترجمه‌ی کامل نظریات لوسیان درباره‌ی تئاتر را می‌توان در کتاب فوق یافت. جلد سوم. ترجمه‌ی هـ. و. فولر(۱۷۱)، و ف. ج. فولر (انتشارات آکسفورد، ۱۹۰۵)، صفحات ۲۴۹ـ۲۶۳.

یکی از مشکلات کسی که امروزه در جستجوی شناخت تئاتر روم و یونان است یافتن معیار است. ما اکثراً به تئاترهای نسبتاً کوچك عادت داریم، و به نزدیکی بین بازیگر و تماشاگر اهمیتِ زیادی می‌دهیم. اما برای به دست آوردن احساس درستی از اجرای تئاتر در یونان و روم می‌بایستی مکان اجرایی همچون یك استادیوم فوتبال یا میدان ورزشی دیگری را مجسم کنیم، نه تئاتر سربسته‌ی امروز را. حتی یك تئاتر بزرگ سربسته در دوران ما معمولاً بیش از ۴۰۰۰ تماشاگر را در خود جای نمی‌دهد، در حالیکه در تئاتر یونان و روم چیزی حدود پنج برابر این جمعیت جا می‌گرفتند. این تفاوت در ابعاد اهمیت بسزایی دارد، زیرا نمی‌تواند در سبك و اجرا بی‌تأثیر باشد.

زیرنویسهای فصل سوم

۱. Etruria
۲. Etruscan
۳. Punic
۴. Carthage
۵. Roman
۶. farce به کمدیهای مبتذل گفته می‌شود. م.
۷. Horace
۸. Fescennine، اینگونه اشعار و حرکات در ایران هم مرسوم بوده، رجوع شود به کلثوم ننه. م.
۹. Fescennium
۱۰. Livy
۱۱. histrione
۱۲. ister
۱۳. Tarquin
۱۴. ludi Romani
۱۵. Atellan
۱۶. fabula Atellana
۱۷. animistic forces
۱۸. Ludi Florales وابسته به فلورا، ربالنوع گل و باروری. این جشنواره بسیار شاد بوده است. م.
۱۹. Ludi Plebeii، وابسته به ژوپیتر، خدای خدایان، ربالنوع باران و کشاورزی، و حافظ سرزمین یونان. م.
۲۰. Ludi Apollinare، وابسته به آپولو، خدای یونانی، مهمترین خدای اولمپ، و ربالنوع هنر. م.
۲۱. Ludi Megalenses، وابسته به مادر معظم، خدای خاورمیانه‌ای، نماد زمین، نیروی باروری، مادر همه چیز. م.
۲۲. Ludi Cereales، وابسته به سرز، ربالنوع گندم، زمین، و مرگ. م.
۲۳. instauratio
۲۴. Livius Andronicus
۲۵. Tarentum
۲۶. Gnaeus Naevius
۲۷. Titus Maccius Plautus
۲۸. Varro
۲۹. The Comedy of Asses
۳۰. The Merchant
۳۱. The Braggart Warrior
۳۲. The Casket
۳۳. Pot of Gold
۳۴. Stichus
۳۵. Pseudolus
۳۶. Curculio
۳۷. The Two Bacchides
۳۸. Casino
۳۹. Amphitryon
۴۰. The Captives
۴۱. Epidicus
۴۲. The Menaechmi
۴۳. The Haunted House
۴۴. The Persian
۴۵. The Carthaginian
۴۶. The Rope
۴۷. Trinummus
۴۸. The Churl
۴۹. Vidularia

۵۰. Publious Terentius Afer (Terence)
۵۱. Andria
۵۲. Mother-in-law
۵۳. Self-Tormentor
۵۴. Eunuch
۵۵. Phormio
۵۶. The Brothers
۵۷. Caecilius Statius
۵۸. Marcus Atilius
۵۹. Aquilius
۶۰. Lucius Lanuvinus
۶۱. Sextus Turpilius
۶۲. fabula palliata
۶۳. fabula togata
۶۴. Titinius
۶۵. Afrianus
۶۶. Atta
۶۷. Quintus Ennius
۶۸. Marcus Pacuvius
۶۹. Lucius Accius
۷۰. fabula crepidata
۷۱. fabula pratexta
۷۲. Thyestes
۷۳. Actium
۷۴. Varios Rufus
۷۵. Medea
۷۶. Ovid
۷۷. Lucius Annaeus Seneca
۷۸. Nero
۷۹. Hercules on Oeta
۸۰. The Mad Hercules
۸۱. sententiae
۸۲. Jocasta
۸۳. برای آن که شخصیتی مجبور نباشد در صحنه با خودش سخن بگوید، یك همراه یا محرم راز برای او در نظر گرفته می‌شد، تا با او سخن بگوید. م.
۸۴. Octavia
۸۵. repertory
۸۶. Pomponius
۸۷. Novius
۸۸. exodia
۸۹. Bucco
۹۰. Pappus
۹۱. Maccus
۹۲. Dossenus
۹۳. Commedia dell'arte
۹۴. fabula riciniata
۹۵. Decimus Laberius
۹۶. Publius Syrus
۹۷. Heliogabalus
۹۸. fabula saltica
۹۹. Pylades
۱۰۰. Bathyllus
۱۰۱. Venatione
۱۰۲. Circus Maximus
۱۰۳. Colosseum
۱۰۴. naumachiae
۱۰۵. Fucine
۱۰۶. ludi scaenici
۱۰۷. domini
۱۰۸. grex
۱۰۹. Hanson
۱۱۰. Roman Theatre-Temples
۱۱۱. Claudius Pulcher
۱۱۲. Pliny
۱۱۳. Marcus Aemilius Scaurus
۱۱۴. Galus Scrbonius Curio
۱۱۵. Balbus
۱۱۶. Marcellus
۱۱۷. cavea
۱۱۸. Vomitoria
۱۱۹. pulpitum
۱۲۰. Versurae
۱۲۱. scaena frons
۱۲۲. Vela
۱۲۳. Ostia
۱۲۴. Arles
۱۲۵. Merida
۱۲۶. Timgad
۱۲۷. Djemila
۱۲۸. Dugga
۱۲۹. Sabrathe
۱۳۰. Aspendus
۱۳۱. ludi circenses
۱۳۲. Flavian
۱۳۳. Epidammus
۱۳۴. auleum
۱۳۵. siparium
۱۳۶. Cicero

۱۳۷. Martial
۱۳۸. Orpheus
۱۳۹. Pyrrhic
۱۴۰. Apuleius
۱۴۱. Metamorphoses
۱۴۲. Paris
۱۴۳. Hera
۱۴۴. Athena
۱۴۵. Aphrodite
۱۴۶. cantore
۱۴۷. mimus
۱۴۸. saltator
۱۴۹. Roscius
۱۵۰. Aesopus
۱۵۱. Optimate
۱۵۲. Collegium poetarium
۱۵۳. Pellio
۱۵۴. Lucius Ambivius Turpio
۱۵۵. Theodora
۱۵۶. Justinian
۱۵۷. expressive gestures
۱۵۸. Lucian
۱۵۹. Quintilian
۱۶۰. toga
۱۶۱. ricinium
۱۶۲. Centunuculus
۱۶۳. Constantine
۱۶۴. theodosius
۱۶۵. Tertullian
۱۶۶. De Spectaculis
۱۶۷. Visigoths، و Ostrogoths (اوستروگوتها) گروههای قدرتمند ژرمنی بودند که پس از تسخیر روم در مناطق مختلف آن مستقر شدند. گروه اول در غرب و گروه دوم در شرق روم حکومت برپا کردند. م.
۱۶۸. Theodoric
۱۶۹. Lombard
۱۷۰. Thelwell
۱۷۱. Fowler

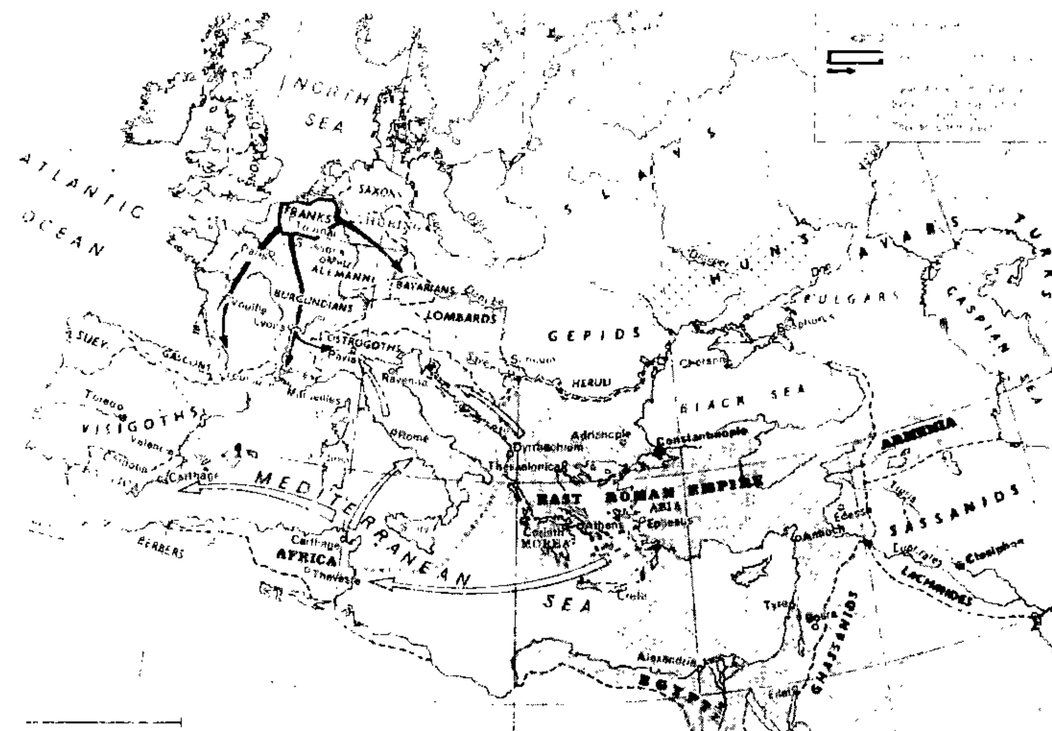


۴
شرق و غرب:
در تلاقی هزار ساله

در سده پنجم میلادی امپراتوری‌ی روم در غرب تجزیه شد، اما بخش شرقی‌ی آن برجای ماند وشکوفا گردید. از اینرو، پس از سقوط روم، مرکز تمدن غرب بار دیگر به حوزه‌ی هلنی، در شرق مدیترانه، منتقل گشت. در حقیقت، با آنکه مرکز قدرت پیش از این در روم غربی بود، اما این مناطق شرقی از نظر فرهنگ، صنعت، و تجارت همواره پیشرفته‌ترین حوزه‌ی امپراتوری روم محسوب می‌شدند، و روم به آموزشها، تجمل‌پرستی، و کارآیی آنها بسیار وابسته بود.

امپراتوری بیزانس

امپراتوری دیوکلس[1] برای آنکه اداره‌ی قلمرو پهناور خود را آسان کرده باشد، آن را به دو بخش تقسیم کرد، و بخش شرقی آن، در اوایل سده‌ی چهارم میلادی، از نظر سیاسی نقش عمده‌تری برعهده گرفت. امپراتور قسطنطین در سال ۳۳۰ میلادی پایتخت خود را به شهری که در کنار بوسفور ساخته بود منتقل کرد و این شهر قسطنطنیه نام گرفت. پس از ۳۹۵ این تقسیم بندی به



تصویر ۲.۲. (●) نقشه‌ی قلمروی یوستی‌نیان، و مسیر حرکت فرانکها

شرقی و غربی جنبه‌ی رسمی و دائمی یافت، و بنای امپراتوری‌ی بیزانس (که به بخش شرقی امپراتوری‌ی روم اطلاق می‌شد) توسط بسیاری از مورخان به همین تاریخ شناخته آمد. چنین مقدر بود که این امپراتوری هزار سال، یعنی تا سال ۱۴۵۳ که توسط ترکان عثمانی منقرض گردید، دوام آورد.

فرمانروایان امپراتوری بیزانس خود را رومی می‌نامیدند و دولت خود را ادامه‌ی امپراتوری روم می‌شناختند. آنان چنین وانمود می‌کردند که قلمرو غربی موقتاً توسط متجاوزان یا غاصبان از بخش شرقی جدا گردیده، به همین دلیل، هر از گاهی به باز پس گرفتن آن اقدام می‌کردند، و در حقیقت در دوران یوستینیان (۲) (۵۲۷ـ۵۶۵) قسمت اعظم بخش غربی را باز ستاندند؛ بنابراین بیزانس همچنان تنها قدرت برتر شرق مدیترانه ماند. یوستی نیان همچنین آخرین امپراتوری بود که به زبان لاتین سخن می‌گفت، و پس از او زبان رسمی‌ی امپراتوری روم شرقی یونانی شد.

در فاصله‌ی میان دوران فرمانروایی قسطنطین و یوستی‌نیان، این امپراتوری بدل به یکی از ایالات مسیحی گشت. در بیزانس، امپراتور هم رهبر مذهبی و هم رهبر زمینی به شمار می‌رفت، و در حقیقت نایب خدا بر روی زمین شناخته می‌شد. او بود که مقامات عمده‌ی کلیسا را منصوب می‌کرد، و در تعیین عقاید و حل اختلافات نظری، که بسیار هم فراوان و جنجالی بود، نقش فعالی ایفا می‌نمود. این تبعیتِ کلیسا از دولت همراه با ستیز بر سر قدرت با اسقف رُم (پاپ)، چنانَ تضادی به

وجود آورد که در سال ۱۰۵۴ کلیسا برای همیشه به دو بخش کاتولیك رومی و ارتدوکس شرقی تقسیم گردید. کلیسای ارتدوکس بر اروپای شرقی، روسیه، آسیای صغیر، و کلیسای کاتولیك بر بقیه‌ی اروپا حاکم شد. علاوه بر این تفرقه در دین، اختلافات بسیار در آداب و فرهنگ شرق و غرب اروپا را نیز باید افزود که تا زمان ما ادامه یافته است.

بیزانسیها خود را مدافع قلمرو مسیحیت در برابر دست اندازی بیگانگان می‌شناختند، و با ظهور اسلام و گسترش روزافزون دامنه‌ی آن از سده‌ی هفتم، امپراتوری بیزانس زیر فشارهای سختی قرار گرفت. سرانجام بر مسیحیان غرب‌واجب آمد تا سرزمین مقدس خود را از دستبرد مردم شرق مدیترانه حفظ کنند. برای این کار، بین سالهای ۱۰۹۶ و ۱۲۲۹، شش «جنگ صلیبی» را پایه‌گذاری کردند. عجیب آنکه غربیها مسیحیت بیزانسی را همان قدر نفی می‌کردند که اسلام محمدی را؛ ودر ۱۲۰۴ قسطنطنیه را به تصرف در آوردند و قلمرو آن را تقسیم نمودند. هرچند امپراتوری‌ی بیزانس بار دیگر در ۱۲۶۱ مستقر شد، اما هرگز قدرت پیشین خود را به دست نیاورد، و در ۱۴۵۳ به دست ترکان افتاد.

تصویر ۲.۳. (●) امپراتور یوستی‌نیان (در مرکز) و همراهانش. موزائیکی از سان ویتال، راونا.



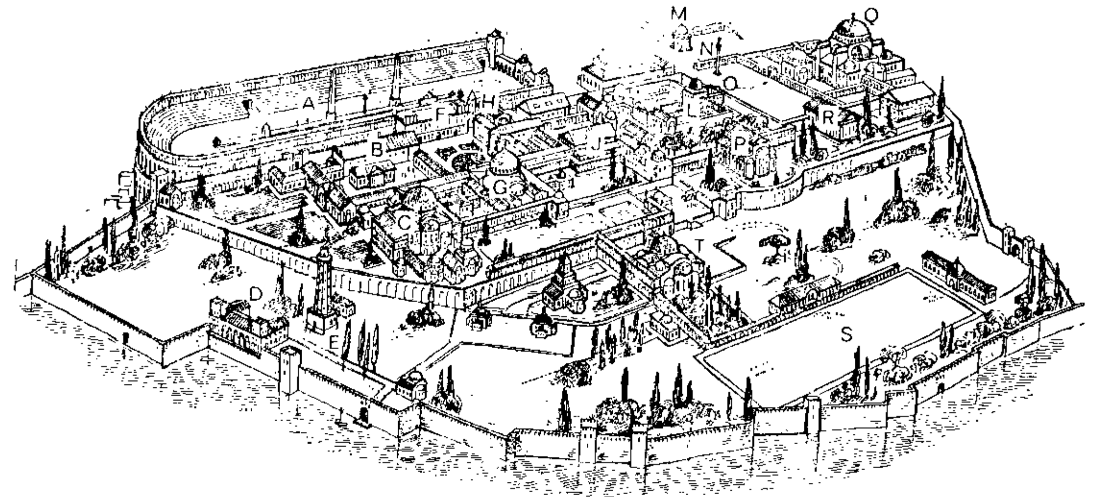
ترکان عثمانی، قسطنطنیه را به سلیقه‌ی خود بازسازی کردند، و به نام استانبول، پایتخت خویش قرار دادند.

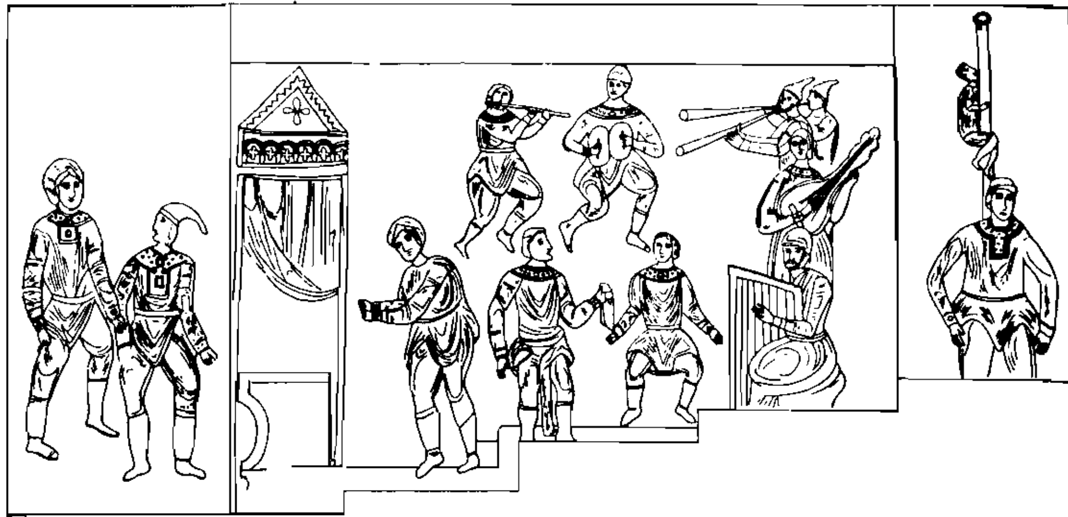
تئاتر بیزانس

بیزانس در حقیقت مرحله‌ی دیگری از تداوم تاریخ روم و اسکندر کبیر و تمدن کلاسیك یونان بود. با وجودی که مسیحیت را آگاهانه پذیرفته بود، از اینکه وارث یونان بود به خود می‌بالید؛ و با آنکه خدایان و اساطیر مشرکان رانفی می‌کرد، در حفظ ارزشهای آن می‌کوشید. نتیجه‌ی این وضع اختلاط تناقض‌آمیز فرهنگها بود، زیرا در حالی که مسیحیت تقریباً با همه‌ی جنبه‌های مذهبی و روزانه‌ی مردم در هم تنیده بود، در عین حال سرگرمیهای محبوب مردم بیزانس هنوز به سرگرمیهای دوران اولیه‌ی رومیها شباهت بسیار داشت، بااین تفاوت که این بار به جای کشیشان، فرهیختگان بیزانس تئاتر مرسوم را به دیده‌ی حقارت می‌نگریستند و توجهشان به درامهای کلاسیك یونان بود. از اینرو، تئاتر بیزانس سه گونه‌ی متمایز داشت: تئاتر عامه پسند، تئاتر مذهبی، و تئاتر کلاسیك یا ادیبانه.

ارزیابی طبیعت و وسعت تئاتر بیزانس مشکل

تصویر ۴.۴. (*) براساس حفاریهای اخیر نقشه‌ی قسطنطنیه را به حدس و گمان طراحی کرده‌اند. در قسمت بالا سمت چپ هیپودروم را می‌توان مشاهده کرد. برگرفته از کتاب اعصار تاریك، از تالبوت رایس.





تصویر ۵.۴. میم شرقی در سده‌ی یازدهم. نقاشی روی گچ در کلیسای جامع سنت سوفیا، کی‌یف.

است، زیرا منابع موجود بسیار اندك است و مورخان بر سر تفسیر همین اندك نیز توافق ندارند. مسلم این است که نمایشهای تئاتری در سراسر دوران بیزانس رواج داشته‌اند.

گفته می‌شود که قسطنطنیه در اصل دو تئاتر از نوع رومن داشته و حداقل یکی از آنها تا اواخر دوران بیزانس برپا بوده است. قلمرو امپراتوری‌ی بیزانس شامل بخش اعظم مدیترانه‌ی شرقی بود که تئاترهای هلنی ویونانی ـ رومی در آن ساخته شده بودند. متأسفانه معلوم نیست بر سر این تئاترها چه آمده است. بنابر یك روایت، کمدیهای مناندر تا اواخر سده پنجم میلادی در آنتیوك(۳) (در سوریه) اجرا می‌شده‌اند. تقریباً تمام منابع دیگر حاکی از آنند که در جشنهای بیزانسی همان نمایشهای اواخر روم را اجرا می‌کردند؛ از جمله میم، پانتومیم، صحنه‌ها یا تك خوانیهایی از تراژدیها، کمدیها، و رقصها و سرگرمیهای متنوع و متعدد. اما روشن نیست که این نمایشها در تئاتر اجرا می‌شدند یا سیرك‌ها و آمفی‌تئاترها.

مرکز نمایش تئاترهای معمولی در قسطنطنیه هیپودروم(۴)، اقتباسی از سیرکوس ماکسیموس در رم بود، و در اصل برای مسابقات ارابه‌رانی طراحی شده بود. در اطراف این مسابقه‌ها دو گروه، بسیار شبیه احزاب سیاسی امروزی، به وجود آمده بودند. شاید این امر توضیح دهد که چرا هیپودروم به عنوان محل اجتماع عموم نیز به کار می‌رفت و امپراتور غالباً در آنجا با مردم سخن می‌گفت یا اعلامیه‌ای صادر می‌کرد. این مکان در حقیقت محل اصلی اجتماع مردم بود. درهای هیپودروم به روی همه‌ی مردان ساکن امپراتوری ازهر طبقه و شغل و مقامی باز بود؛ برای ورود لازم بود ژتون یا بلیطی تهیه شود که پولی بابت آن دریافت نمی‌شد. گنجایش هیپودروم را ۴۰ تا ۸۰ هزار نفر تخمین زده‌اند. علاوه بر مسابقات ارابه‌رانی، وناسیون نیز درهیپودروم برپا می‌گشت، و گاه محکومین سیاسی در آنجا شکنجه، اعدام، یا مجبور به جنگ گلادیاتوری می‌شدند. مراسم راهپیمایی، مثل مراسم یکشنبه‌ی مقدس(۵)، نیز در هیپودروم برپا می‌شد. نمایشهای سرگرم‌کننده در فاصله‌ی



تصویر ۶.۴. مینیاتورهای متعلق به بیزانس [illegible] به [illegible] خطابه‌های جن راهب نمایش مریم و یوسف در [illegible] [illegible] کتابخانه ملی پاریس.

اجراهای چنین مراسمی ارائه می‌شدند؛ این نمایشها شامل برنامه‌های میم، آکروبات، رقص، و نمایشهای گوناگون دیگر بودند. بعضی از جشنواره‌ها نیز ویژه‌ی ورزشهای تیمی همراه با سرگرمی (واریته)های گوناگون بودند.

سرگرمیها در مکانهایی غیر از هیپودروم و تئاتر نیز اجرا می‌شدند، از جمله میم، آکروبات، و رقصهای آیینی که در جشنها و میهمانیهای امپراتور برپا می‌گردیدند. نمایشگرانِ بسیاری نیز در جشنهای روستایی و شراب گیری نمایش می‌دادند. سیاحان بیگانه دیدار خود را از بیزانس با شگفتی و رضایت خاطر از تنوع و مهارت سرگرمی سازان یاد کرده‌اند، که بسی بر آنچه در اروپای غربی می‌گذشت برتری داشته است.

اگرچه بازیگران فراوانی در بیزانس در کار هنرنمایی بوده‌اند، اما به نظر می‌رسد این بازیگران از اعتبار چندانی برخوردار نبوده‌اند. مقامات کلیسا اغلب آنان را تکفیر می‌کردند و در ۶۹۲ ترولان سینود[۶] درصدد برآمد که اجرای میم و نمایش تئاتر را ممنوع اعلام کند. برطبق قوانین کلیسا، همه‌ی نمایشگران حرفه‌ای و همسرانشان از کلیسا رانده می‌شدند. همچنین دولت بسیاری از حقوق قانونی بازیگران را از آنها سلب کرده بود. البته استثناهایی هم وجود داشت؛ مثلاً یوستی‌نیان یکی از بازیگران زن به نام تئودورا را به همسری برگزید. دلیل این برخورد متضاد با تئاتر به خاطر آن بود که به رغم همه‌ی ممنوعیتها، در جشنواره‌های ایالتی همواره نمایش تئاتر وجودداشت، و امپراتور که ریاست دولت و کلیسا هر دو را به خود اختصاص داده بود، از جایگاه مخصوص خود تماشاگران را مورد ملاطفت قرار می‌داد، و در

هیپودروم با حرکت دادن صلیب آنها را تبرك می‌نمود. پس از مدتی کلیسا از نهی تئاترهای سرگرم‌کننده دست برداشت و به همین اکتفا کرد که اجراکنندگان تئاتر را از ورود به کلیسا منع و از مراسم شنبه و یکشنبه محروم کند.

برخی برآنند که نیاز به تئاتر و نمایش در بیزانس از طریق مراسم متعددی که با لباسهای مجلل و ضمایم دیگر برگزار می‌شد، برآورده می‌گردید. جشنهای عیدپاك[۷] بویژه بسیار پرشکوه برگزار می‌شدند و در راهپیماییهایی که در آنها دسته‌های بزرگ مردم از کلیسایی به کلیسای دیگر دفیله می‌رفتند و همصدا نوحه می‌خواندند ماجراهای آخرین روزهای مسیح به نمایش در می‌آمد.

عقاید محققان درمورد توسعه‌ی درامهای مذهبی در بیزانس متفاوت است. اصولاً فرض وجود درامهای مذهبی متکی به وجود متنهای وعظ و خطابه‌ای است که قسمتهایی از آنها به صورت گفتگو (دیالوگ) است. این متنها قطعاتی از زندگی مسیح و مریم باکره‌اند. گفته می‌شود بعضی از این گفتگوها آن قدر طولانی‌اند (حدود سی سطر) که اجرا یا بیان مؤثر آنها برای شنوندگان، از عهده‌ی يك تن خارج بوده است، و احتمالاً این متنها به صورت آواز و در تبادل با اجراکنندگان دیگر اجرا می‌شده‌اند. از آنجا که تاریخ این متنها به قبل از سده‌ی نهم میلادی می‌رسد، برخی از محققان اظهار می‌کنند که این وعظها تأثیر مستقیمی بر درامهای مذهبی‌ی غرب در سده‌ی دهم میلادی داشته‌اند.به هر حال این نظرها همه در حد نظریه باقی مانده‌اند، زیرا شاهدی وجود ندارد مبنی بر اینکه این گفتگوها به نمایش درآمده باشند، یا تأثیری بر درام غرب نهاده باشند.

علاوه بر مواعظ، قطعات معدود دیگری به دست آمده‌اند که با درامهای مذهبی‌ی موجود نزدیکیهایی

تصویر ۷.۴. کنده‌کاری بر روی عاج. حدود ۵۱۷ میلادی. صحنه‌هایی از نمایش بیزانسی. در طرف چپ، اسبهای تربیت شده (در بالا) و صحنه‌ی میم (در پایین). در طرف راست، طعمه دادن به حیوانات. کتابخانه‌ی ملی پاریس.





تصویر ۸.۴. (ه) سرگرمی‌سازان قرون وسطایی. این دلقکها شباهت زیادی به دلقکهای دربار روم دارند. برگرفته از دستنوشته‌ای متعلق به سده‌ی چهاردهم.

دارند، از جمله قطعه‌ی کریستوس پاسکون(۸) که در گذشته آن را مربوط به سده‌ی چهارم می‌پنداشتند اما امروزه آن را مربوط به سده‌ی یازدهم یا دوازدهم میلادی می‌دانند. اکثر محققان برآنند که این متن شباهت زیادی به درام دارد، که البته به قصد اجرا نوشته نشده است. این متن حاوی مطالب پراکنده‌ای درباره‌ی رحلت حضرت مسیح (ع) است، و عناصر درام کلاسیك در آن به خوبی مشهود است. متن با این جمله آغاز می‌شود: «اکنون به روال اوریپید، مصائبی را بیان خواهیم کرد که موجب نجات جهان گردید.» حدود یك سوم از ۲۶۴۰ سطر آن تأویل و ترجمه‌ی تراژدیهای اوریپید است. این نمایشنامه شاید جالبترین متنی باشد که تمایل بیزانسیها را به آشتی دادن مسیحیت با میراث کلاسیك بیان می‌کند.

درام دیگری که از شرق به دست ما رسیده، مصیبت‌نامه‌ای است در ده صحنه یا قطعه. برآوردهایی که از زمان تصنیف این مصیبت‌نامه به عمل آمده بین سده‌ی دهم تا چهاردهم میلادی است. محققان متفق‌القولند که این درام اجرا شده است، اما دستنوشته‌ی موجود از جزیره قبرس به دست آمده که در آن هنگام توسط غربیها اداره می‌شد، ازاینرو به نظر محققان بسیاری این متن هنگام شکوفایی‌ی درام مذهبی از اروپا به آنجا رفته است.

از طرفی مباحثی مبنی بر احتمال اجرای نمایشنامه‌های مذهبی در بیزانس وجود دارد، و این مباحث مبتنی بر گزارشی از لویدپراند(۹) کشیش اهل کرمونا است، که اوتو(۱۰) حاکم وقت آلمان او را به عنوان سفیر به بیزانس فرستاده بود. در این گزارش لویدپراند می‌نویسد این نمایش را در قسطنطنیه دیده است. غالباً این گفته چنین تعبیر می‌شود که اشاره‌ی کشیش به نمایشنامه‌ای است که در آن ایلیای نبی(۱۱) به بهشت عروج می‌کند، و این صحنه نشان می‌دهد که درام مذهبی در قسطنطنیه بسیار پیشرفته بوده است. امروزه محققان دیگری معتقدند گزارش لویدپراند غلط تفسیر شده، و برآنند که لویدپراند در گزارش خود به اجرای نمایش میم در یك جشنواره‌ی مذهبی درباره‌ی عروج ایلیای نبی اعتراض کرده است. براساس این سند مشکل بتوان نتیجه گرفت که در بیزانس درام مذهبی وجود داشته است.

گذشته از نتیجه‌گیریهایی که درباره‌ی نمایش بیزانسی وجود دارد، قسطنطنیه به دلیل متفاوت دیگری در

تاریخ تئاتر اهمیت دارد: قسطنطنیه مرکز بایگانی دستنوشته‌های یونانی بوده است. فرزانگان بیزانس، بویژه در اواخر دوران امپراتوری روم، به درام کلاسیك توجه وافری داشتند، و هنگامی که قسطنطنیه در ۱۴۵۳ سقوط کرد، بسیاری از آنان به غرب مهاجرت کردند و دستنوشته‌های نمایشنامه‌های یونانی را، که امروزه ما بدانها استناد می‌کنیم، با خود به آنجا بردند. بدون یاری آنان، امروز بسیاری از نمایشنامه‌های یونانی وجود نمی‌داشتند.

به عنوان جمع‌بندی باید گفت نمایشهای تئاتری و سرگرم‌کننده از طریق بیزانس به مدت هزار سال تداوم یافتند، و هنگامی که این گونه نمایشها در روم از رونق افتاده بودند در بیزانس به حیات خود ادامه دادند. پیداست نمایشنامه‌های متعلق به خود بیزانس، که وجودشان جای چون و چرا دارد، به دست ما نرسیده‌اند و منابع ما درباره‌ی سرگرمیهای آنها به قدری اندك است که هرگونه نتیجه‌گیری قاطع درباره‌ی طبیعت و وسعت تئاتر بیزانس را ناممکن می‌سازد. اما برطبق مدارك موجود می‌توان به طور مبهمی رواج فعالیتهای پر محتوای تئاتری و نیز امکانات قابل توجه نمایش در بیزانس را دریافت، و اینکه چه نقش مؤثری در احیای تئاتر غرب داشته است. تأثیر بیزانس بر اروپای غربی بسیار محتمل است، زیرا روابط تجاری بین بیزانس و روم غربی هیچگاه به کلی قطع نشد. بدون شك در اوایل سده‌ی نهم، هنر بیزانس در معماری کلیساها و پدیده‌های دیگر هنری در غرب تأثیر فراوان داشته است. همچنین جنگهای صلیبی که در سده‌ی یازدهم آغاز شد برخورد شرق و غرب را افزایش داد. به رغم وجود شرایط مناسب، هنوز نمی‌توان تأثیر بیزانس بر تئاتر غرب را اثبات کرد. اما می‌توان اذعان داشت که بیزانس سنت تئاتری را زنده نگه داشت و بخشهایی از هنر آن الهامبخش هنرمندان بعدی گردید.

ظهور اسلام

امپراتوری‌ی بیزانس سرانجام تسلیم نیروهای مسلمین شد. تحت تعلیمات حضرت محمد(ص) (۵۷۰-۶۳۲م.) جهان اسلام به سرعت رو به گسترش نهاد، و در حوالی ۶۲۲ مقبولیت عام یافت. یك سده پس از وفات حضرت محمد (ص) پیروانش همه‌ی شمال افریقا را به تصرف خود درآوردند، و از طریق اسپانیا نفوذ در اروپا را آغاز نهادند، و تا سال ۷۳۲ که در شهر تور فرانسه شکست خوردند، به پیشروی خود ادامه دادند. از جانب شرق نیز مسلمانان قلمرو خود را تا ایران و هند گسترش داده، تا اندونزی و فیلیپین پیش رفتند، و تا سده‌ی نوزدهم میلادی یکی از قدرتهای نیرومند سیاسی جهان محسوب می‌شدند.

مسلمانان صدراسلام آموزش را ارج بسیار می‌نهادند: آنان دانشگاههای فراوانی تأسیس کردند، بسیاری از میراث یونان، ایران، و مصر را حفظ و جذب نمودند، و سهم شایانی در پیشرفت طب، ریاضیات، و جغرافیا ادا کردند. به علت قلمرو پهناوری که در سلطه داشتند واسطه‌ی انتقال اکتشافات بسیاری از جمله کاغذ و قطب‌نما به غرب شدند. آنان تمدن با شکوه و درخشانی را بنا نهادند که اروپای سده‌ی هشتم و نهم، و همچنین بیزانس در مقابل آن عقب مانده می‌نمود. در قلمرو اسلام



تصویر ۹.۴. عروسکهای سنتی ترکی، مورد[illegible] تئاتر عروسکی [illegible]

داستانگویی تقریباً در همه جا، و درامهای فولکلور در برخی نقاط، متداول بود. در نقاط دیگر، بویژه در هند، اندونزی، ترکیه، و یونان تئاتر عروسکیِ سایه محبوبیت یافت. اما عروسکها تا حد ممکن از واقعگرایی به دور بودند. این عروسکها اشکالی دو بعدی بودند که از قطعات چرم بریده می‌شدند و با قطعه چوبی که به آن وصل می‌شد هدایت می‌گردیدند. بعدها، تنها سایه‌ی این عروسکها ــ که توسط فانوس یا مشعل بر روی پارچه‌ی سفیدی منعکس می‌گردید ــ نمایش داده می‌شد. در بعضی کشورها تئاتر سایه هنر پیشرفته‌ای گردید و بکلی از هنر بازیگریِ زنده جدا گشت.

تئاتر سایه ظاهراً حدود سده‌ی چهاردهم میلادی در ترکیه عرضه شد. پس از سقوط بیزانس، در مناطقی که عصر عظیم تئاترهای کلاسیك، هلنی، و یونانی ــ رومی را دیده بود، تنها شکل تئاتری همین تئاتر سایه یا عروسکی بود. در این مناطق نمایشهای عروسکی بر گرد شخصیت «قراگوز»[۱۲] و ماجراهای مضحك او دور می‌زد (که نمایشی ساتیری و ملهم از مسائل روز بود). سرانجام این نمایشها قراگوز نامیده شدند و این سنت تا زمان ما ادامه یافته است. مسلمانان در بسیاری از نقاط تئاتر را به عنوان هنری بی‌اهمیت قلمداد کردند.

نمایش در هند

در هزاره‌ی اول مسیحی، یکی از توسعه یافته‌ترین و پر محتواترین درامها را باید در هند جستجو کرد. تمدن هند به قدمت تمدن مصر باستان و خاورمیانه است، اما دانش ما بر این تمدن با ورود قوم آریایی از آسیای مرکزی، در ۱۵۰۰ پیش از میلاد آغاز می‌شود. در واقع در سده‌های پس از آن است که ترکیب و سیمای زندگی و هنر مردم هند پدیدار می‌گردد. شاید مهمترین تأثیرات بر درام هند، از طریق هندوییسم و ادبیات سانسکریت صورت گرفته باشد.

هندوییسم در تعلیمات خود جوهر هر چیز را در

روان یا روح می‌جویدو غایت انسانی را در وحدت با روح متعالی جهان یا «برهمه[۱۳]» می‌شناسند، که نامتناهی، ابدی، وصف‌ناپذیر، و کامل است. در سراسر «آفرینش» تنها «برهمه» لایتغیر می‌ماند، و چون هر چه ابدی است واقعی است، لذا «برهمه» واقعیتی ابدی است و همه‌ی تجلیات دیگر از او نشأت می‌گیرند و به او باز می‌گردند. با آنکه تعلیمات هندوییسم بر وحدت روان تأکید می‌ورزد، اما پرستش صدها خدا یا ارواح مقدس را نیز جایز می‌شمارد، چرا که همه‌ی خدایان تنها جلوه‌های دیگر «برهمه» هستند. هندوها اساساً تمایل به پرستش سه خدای اصلی دارند که تجسم سه جلوه‌ی «برهمه»اند: برهما[۱۴]، خالق؛ شیوا[۱۵]، ویرانگر؛ و ویشنو[۱۶]، نگهدارنده. هندوها همچنین معتقدند که رسیدن به کمال روحانی در طول یك حیات ممکن نیست، و معتقد به وجود زندگیهای متوالی هستند. هندوهای اولیه تصویر کردن موجودات زنده را در ادبیات، درام، و هنر به عنوان تظاهر روح جایز می‌شمردند.

قبل از آغاز عصر مسیحیت، هند نظامی کاستی مبتنی بر امتیازات اجتماعی، اقتصادی، و نژادی به وجود آورد که ریشه در اساس اندیشه‌ی مراتب روحانی داشت. با آنکه تعداد کاستها به تدریج افزایش یافت، اما چهار کاست سنتی درخور اهمیت بیشتر بود: برهمن[۱۷]ها، یا کاهنان و فرزانگان؛ کشتریه[۱۸]ها، یا سلحشوران و فرمانروایان؛ وایسیه[۱۹]ها، یا افزارمندان و کشاورزان؛ سودره[۲۰]ها، یا کارگران بدون مهارت. این کاستها موروثی و غیرقابل فسخ بودند، و هر یك وظایف، آیینها، تکالیف، و محرمات ویژه‌ی خود را داشتند.

زبان درام هندی اساساً سانسکریت بود. زبان سانسکریت زبان محاوره‌ی عموم محسوب می‌شد، اما از اوایل عصر مسیحیت عمدتاً زبان نوشتاری شناخته شد، و اکثر مردم به یکی از زبانهای پراکریت[۲۱] یا لهجه‌های محلی سخن می‌گفتند.

ادبیات سانسکریت بین ۱۵۰۰ و ۱۰۰۰ پیش از میلاد به وجود آمد. ریگ‌ودا[۲۲]، که مجموعه‌ای از دعاها یا سرودهای مذهبی است، معمولاً به عنوان قدیمیترین اثر در زبان هند و اروپایی شناخته می‌شود. این سرودها همراه مناسك دیگر مذهبی ادا می‌گردیدند. اما دو اثر عظیم حماسی به نام مهابهاراتا[۲۳]، و رامایانا[۲۴] از نظر درام حایز اهمیت بیشتری هستند. این دو اثر که احتمالاً حدود ۱۰۰۰ سال پیش از میلاد نوشته شده‌اند، صورت نهایی خود را حدود ۲۵۰ میلادی به دست آوردند. این دو اثر حماسی در ادبیات سانسکریت همشأن ایلیاد و اودیسه در زبان یونانی به شمار می‌رفتند، و منبع اصلی و سرشاری برای درام‌نویسان سانسکریت محسوب می‌شدند. با گسترش هندوییسم در جنوب شرقی آسیا، این آثار الهامبخش درامهای دیگری نیز شدند.

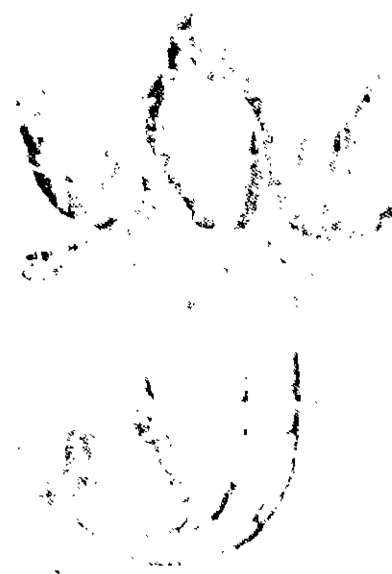
مهابهاراتا و رامایانا هر دو آمیزه‌ای از تاریخ، افسانه، و اساطیرند. مهابهاراتا مربوط به جنگ و ستیز دو طایفه‌ی حاکم بر قلمرو هند است که در آن داستانهای عاشقانه، جنگی، و نیز حوادثی درباره‌ی قهرمانان گوناگون گنجانیده شده است. رامایانا داستانی است درباره‌ی تبعید شاهزاده راما[۲۵] و همسرش سیتا[۲۶] از کشورشان به خاطر دسیسه‌های نامادری راما. این دو چهارده سال از دیاری به دیار دیگر آواره می‌شوند، و یك بار سیتا توسط یك شاه خبیث ربوده می‌شود. داستان بر گرد حوادث نجات سیتا توسط یکی از شاهان میمونها ادامه می‌یابد، و سرانجام با بازگشت موفقیت‌آمیز زن و شوهر به کشور خود به پایان می‌رسد. این حماسه‌ها همراه



تصویر ۱۰.۴. (●) برهمه، با پنج چهره‌ی خود، بر پرنده‌ای سوار شده است. بر گرفته از کتاب اساطیر جهان، لاروس.

با مذهب هندوییسم و جامعه‌ی کاستی مجموعاً مبادی درام هندی را تشکیل می‌دهند.

«عصر طلایی» درام در فرهنگ هندی حدود ۱۲۰ میلادی آغاز می‌شود و تا حدود ۵۰۰ میلادی ادامه می‌یابد. نقطه‌ی اوج عصر طلایی سده‌های چهارم و پنجم است که امپراتوری (۲۷) در شمال هند مرکز هنر، طب، و آموزش قرار می‌گیرد. در آنجا شهرهای زیبا، دانشگاهها، و تمدنی عظیم و پرشکوه بنیان نهاده می‌شود. نقطه‌ی اوج دیگری نیز در نیمه‌ی اول سده‌ی هفتم تحت فرمانروایی شاه هارشا(۲۸) به ظهور می‌رسد. خود هارشا یکی از نمایشنامه‌نویسهای مهم محسوب می‌شد. در دوران حکومت هارشا، تأثیر هند بر آسیای جنوب شرقی نیز گسترده شد و موجب توسعه‌ی درام در آن نقاط گردید.



تصویر ۱۱.۴. (●) ویشنو در هیأت یک ماهی همه‌ی جهان را از طوفان و سیل نجات داد. از کتاب اساطیر جهان، لاروس.

درام سانسکریت

مشکل بتوان تعیین کرد که در هند، اول بار، درام در چه زمانی پدیدار گشت. وجود آیینها و سرگرمیهای گوناگون ظاهراً به زمانی بسیار دور می‌رسد و احتمالاً این فعالیتها

در اوایل مسیحیت کاملاً جا افتاده و رسمیت یافته بودند، زیرا منبع اصلی اطلاعات ما درباره‌ی تئاتر سانسکریت، ناتیاساسترا(۲۹)، از حدود ۲۰۰ پیش از میلاد تا ۲۰۰ میلادی نوشته شده است. این کتاب حاوی مطالبی درباره‌ی رقص، درام، بازیگری، لباس، و آرایش است. ناتیاساسترا (علم درام‌شناسی) اثر بهاراتا(۳۰) فرزانه‌ای است که ادعا می‌کند هنر درام را از برهما، خالق هنر، آموخته است. هندیان به وقایع‌نگاری و ضبط تاریخ توجه چندانی نشان نمی‌دادند، از اینرو محققان جدید تاریخهای بسیار متفاوتی را برای درامهای موجود سانسکریت در نظر گرفته‌اند. امّا آنچه بیش از همه مورد توافق است قدیمترین قطعاتی است که به حدود ۱۰۰۰ سال پیش تعلق دارند. حدود ۲۵ نمایشنامه‌ی سانسکریت به دست ما رسیده است که تاریخ بعضی از آنها حوالی سده‌ی نهم میلادی است، و در این میان بهترین آنها را به سده‌ی چهارم و پنجم میلادی نسبت می‌دهند.

درام سانسکریت به شخصیت‌پردازی و مقولات فلسفی نمی‌پردازد، بلکه همه‌ی نمایش در اطراف



تصویر ۱۲.۴. (●) چهره‌ی مرکب شیوا و ویشنو. نقاشی متعلق به ۱۸۶۰.

راساس[۳۱] (یافضای اصلی) شکل می‌گیرد، فضایی که عناصر دیگر دراماتیك در خدمت ارائه‌ی آن قرار می‌گیرند. از اینرو نمایشنامه‌های سانسکریت را نمی‌توان به صورت کمدی، تراژدی، یا درام احساساتی طبقه‌بندی کرد، بلکه برطبق یکی از ۹ راساس اصلی، یعنی عاشقانه و شهوی، مضحك، تأثرانگیز، خشمگین، قهرمانی، ترسناك، نفرت‌انگیز، حیرت‌آور، و صلح‌آمیز دسته‌بندی می‌شوند. برخی از این دراماها فضاهای متعدد دارند، و برخی تنها یك فضا یا حالت را دنبال می‌کنند. از آنجا که هدف نهایی این دراماها به دست آوردن حس آرامش و هماهنگی و تسلط بر نفس می‌باشد، همه‌ی نمایشنامه‌ها با خوشی به پایان می‌رسند. صحنه‌های مرگ و خشونت در خارج از صحنه‌ی نمایش اتفاق می‌افتند، و درست و نادرست به وضوح جدا شده و متمایزند. ممکن است گاه شادی و اندوه درهم آمیزند، اما همه چیز باید در پایان به خوشبختی منتهی گردد، تا نشان دهد خوبی همواره بر بدی فایق خواهد آمد.

به علت وجود عناصر فراوان، نمایشنامه‌ها پیچیده‌اند. مسائل قهرمانی با مسائل میهنی، و مسائل آسمانی با مسائل زمینی همراه می‌آیند، و این ترکیب پیچیده از طریق صحنه‌هایی قراردادی به سامان می‌رسند. قهرمان همواره یك محرم و همراه دارد که دلقکی طاس و کوتوله و شکموست، و در خلال داستانی جدی، لحظه‌های کمدی و آرام بخش فراوانی را ایجاد می‌کند. این تنوع ممکن است در گفتگوها نیز رعایت شود که ترکیبی است از شعر (برای شدت بخشیدن به صحنه‌هایی که دارای احساسات تند است)، نثر (برای صحنه‌های معمولی)، زبان سانسکریت (زبان روشنفکرانه، که زبان خدایان، شاهان، وزیران، و فرزانگان است)، و زبان پراکریت (زبان روزمره، برای زنان، کودکان، خدمتکاران، کشاورزان، و مردمانی از طبقات فرودست). همچنین با وارد کردن داستانهای فرعی مختلف، از مسخره تا جدی، در داستان اصلی به صحنه‌ها تنوع بیشتری می‌بخشند.

نمایشنامه‌های سانسکریت از نظر مدت با یکدیگر تفاوت دارند، و از یك تا ده صحنه را شامل می‌شوند. برطبق قانونی پذیرفته شده، حوادث هر صحنه باید در یك روز (۲۴ ساعت) اتفاق بیفتد، و هر صحنه نسبت به صحنه‌ی قبلی باید حتماً کمتر از یکسال گذشت زمان را نشان دهد. از نظر تکنیك، دراماهای سانسکریت به اشعار حماسی شباهت دارند،زیرا درهر نمایشنامه صحنه‌ها در آغاز توضیح داده می‌شوند و از آنجا که صحنه‌ها به راحتی از محلی به محل دیگر جا عوض می‌کنند، یك لحظه در آسمان و لحظه‌ی دیگر درزمین اتفاق می‌افتند، لذا حوادثِ بین دو صحنه نیز شرح داده می‌شوند. بهاراتا به ده نوع نمایشنامه اشاره می‌کند، از جمله تك‌گویی، فارس، کارهای اپرایی، نمایشهای اجتماعی، و از همه مهمتر درام قهرمانی (براساس اساطیر و تاریخ که در آن قهرمانی از عدالت دفاع می‌کند). در نمایشنامه‌های قهرمانی معمولاً داستانی عشقی نیز تداخل می‌یابد و در آن نیرویی اهریمنی تا پایان داستان عشاق را از یکدیگر جدا می‌سازد.

قدیمیترین و کاملترین دراماهای موجود سانسکریت ۱۳ نمایشنامه از بهاسا[۳۲] است که در سده‌ی دوم یا سوم میلادی می‌زیسته است. صاحبنظران از میان آثار او چاروداتا[۳۳] را بهترین نمایشنامه‌ی موجود سانسکریت شناخته‌اند؛ شاید از آنرو که این نمایشنامه براساس داستان شاه شودراکا[۳۴]، به نام ارابه‌ی کوچك

گلی[۳۵] (در حدود سده‌ی چهارم) نوشته شده است. ارابه‌ی کوچك گلی بنابر طبقه‌بندی سنتی‌ی«هندو» نمایشنامه‌ای‌اجتماعی‌است و داستان عاشقانه‌ی برهمنی با یك زن فاحشه است. این نمایشنامه در ده پرده نوشته شده، و شامل تعدادی داستان فرعی است که در پایان به هم می‌پیوندند. موضوع داستان مربوط به یك شاهزاده‌ی واقعی است که به کمك فاحشه‌ای به تاج و تخت خود می‌رسد و فاحشه را به وصال برهمن می‌رساند، که برهمن خود نیز به سختی توانسته از توطئه‌ی مرگ شاهزاده‌ای خبیث جان سالم به در برد.

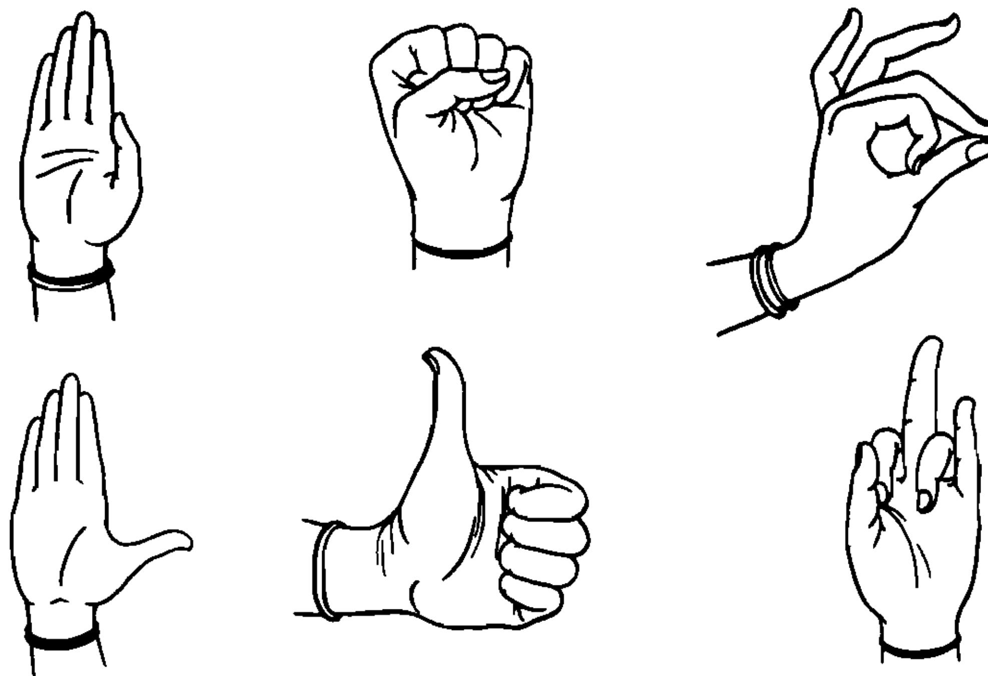
شاکونتالا[۳۶] اثر کالیداس[۳۷](اواخر سده‌ی چهارم و اوایل سده‌ی پنجم میلادی) درامی قهرمانی در پنج پرده است. این اثر که زیباترین درام سانسکریت شناخته شده است، داستان ملاقات شاه دوشیانتا[۳۸] و شاکونتالا (دختر خوانده‌ی یك زاهد) و ماجرای عشق و جدایی آنهاست. این دو عاشق دچار نفرین خواستگار پیشین دختر شده، و سرانجام به وصال یکدیگر می‌رسند. شهرت این نمایشنامه به خاطر توصیفات زیبایی است که از جنگل و جویبار و پدیده‌های طبیعی دیگر به عمل می‌آورد. این نمایشنامه آزادانه میان زمین و آسمان، جنگل و قصر رومانتیك و کمدی حرکت می‌کند. در این نمایشنامه زبان تغزلی همراه با زبان روزمره، در نمایشی سرشار از تجربیات انسانی، آزادانه به کار برده شده است.

از میان درام نویسان دیگر سانسکریت می‌توان این نویسندگان را نام برد: شاه هارشا[۳۹] (سده‌ی هفتم میلادی) با نمایشنامه‌های سینه ریز مروارید[۴۰]، شاهزاده خانم گمشده[۴۱] و ناگاناندا[۴۲]؛ بهاوابوتی[۴۳] (آخر سده‌ی هفتم) با نمایشنامه‌های داستان قهرمان بزرگ[۴۴]، آخرین قصه‌ی راما[۴۵]، و ازدواج دزدیده شده[۴۶]؛ و ویشاکاداتا[۴۷] (سده‌ی هفتم؟) با نمایشنامه‌ی انگشتری خاتم راکشاسا[۴۸].

بهاراتا در کتاب ناتیاساسترا همچنین اسامی ۱۸ نوع درام «کم ارزش» را نام می‌برد، اما درباره‌ی چگونگی آنها توضیحی نمی‌دهد. مدارکی حاکی از وجود فارس نیز در سده‌ی هفتم میلادی در هند وجود دارد، لذا می‌توان گمان کرد که قبل از این تاریخ می‌بایستی انواع ابتدایی‌تر درام نیز وجود داشته باشند، و شاید نمایش عروسکی‌ی سایه از قدیمیترین آنها باشد، زیرا احتمالاً این نوع نمایش، در دوران قبل از میلاد مسیح، توسط هندیان ابداع شده است. به نظر می‌رسد که رواج این نمایشها در شرق و غرب از طریق هند صورت گرفته باشد، و در بسیاری از نقاط که تئاتر قابل ملاحظه‌ای نداشتند، یك سرگرمی محبوب شده است.

در اواخر سده‌ی هفتم هند دستخوش انقلابی سیاسی گشت و احتمالاً عدم ثبات کشور در آن دوران موجب سقوط درام سانسکریت شد. پس از آنکه اسلام نفوذ خود را به سرزمین هند گسترش داد و در سده‌های دوازدهم و سیزدهم قدرت را در هند به دست گرفت، سرگرمیهای دراماتیك تا حد نمایشهای عروسکی صرف، دراماهای محلی، مراسم، رقص و سرگرمیهای محلی دیگر تنزل یافتند.

از آنجا که توجه درام هندو صرفاً به درون و به روح بود و نه به بیرون و به ماده، لذا تکنیکها و اجراهای تئاتری از واقعگرایی به دور افتادند. قبل از هر نمایشنامه، برای ایجاد انگیزه‌ی روحانی و برای تجلیل و تسکین خدایان، و همچنین برای ایجاد آمادگی‌ی پذیرش درام، جشنهای با شکوه آیینی برپا می‌گردید. درام تنها در موقعیتهای ویژه اجرا می‌شد، از جمله در جشنواره‌های



تصویر ۱۳.۴. برخی از حالات مختلف دست، چنانکه در درام و رقص سانسکریت به کار می‌رفتند. از کتاب آیینه‌ی حالات(۱۹۱۷)

مذهبی،عروسیها، تاجگذاری، جشنهـای پیـروزی، یا پذیرایی از میهمانان عالیقدر دولت. اجـرای درام، با مراسـم همـراه آن، حدود ۴ تا ۵ ساعــت به طول می‌انجامید.

از بناهای تئاتری درهند اطلاع کمی در دست داریم. بهاراتا اظهار می‌دارد اکثر نمایشها در قصرها یا معابد اجرا می‌شدند. اما هر بار که تئاتر مستقلی ساخته می‌شد، باید چنین قواعدی در آن رعایت می‌شد: تئاتر حدود ۲۹ متر درازا و ۱۵ متر پهنا داشت. این محل به دو قسمت مساوی تقسیم می‌شد که نیمی جایگاه تماشاگران و نیم دیگر محل صحنه بود. ۴ ستون (سفید، سرخ، زرد، و آبی) نشان می‌داد که اعضـای هر یك از کاستهـای اجتماعی در کجا بنشینند (البته در اکثر موارد محـل تماشاگران محدود به دو قسمت سفید و سرخ می‌شد). ظرفیت کل تئاتر فقط حدود ۴۰۰ نفر بود. پرده‌ای محل صحنه را به دو قسمت مساوی تقسیم می‌کرد. قسمت جلو ویژه‌ی نمایشهای دراماتیك و قسمت عقب به عنوان لباس کَنی و فضای خارج صحنه در نظر گرفته می‌شد. احتمالاً صحنه دارای دو سطح بود که سطح زیرین برای قسمت اعظم نمایش، و سطح مرتفع برای صحنه‌های معدود دیگر، از جمله صحنه‌های بهشت، نمایش یك برج، یا سایر نقاط مرتفع مورد استفاده قرار می‌گرفت.

دکور در صحنه به کار نمی‌رفت، اما صحنه به وسیله‌ی نقاشی، کنده‌کاری، یا پس زمینه‌های زیبا زینت می‌یافت. در آغاز نمایش، زمان، مکان، و وضعیت کلی توسط یك پیش درآمد تعیین می‌شد. در هر صحنه یك قطعه‌ی توصیفی یا پانتومیم فضای لازم را ایجاد می‌کرد. بازیگران حرکات و اطوارهای استانده به کار می‌بردند. مثلاً علائمی برای صعود از کوه، چیدن گل، پریدن از جویبار، سوار شدن بر اسب، یا راندن ارابه وجود داشت.

حرکت در طول صحنه به معنای مسافرتی طولانی فهمیده می‌شد. به علت عدم وجود دکور، صحنه‌ها به سرعت قابل تغییر بودند.

در اجرای یك نمایش، مهارت بازیـگر اهمیت ویژه‌ای داشت. گفته می‌شود بازیگر چهار عنصر اصلی در اختیار داشت: حرکت واطوار؛ گفتار و آواز؛ لباس و آرایش؛ و بصیرت روانشناسانه. با آنکه حرکت واطوار براساس رفتار طبیعی بود، اما به شدت قـراردادی شده و محدود به علائمی بود که در گزارش بهاراتا و منابع دیگر هندو شرح داده شده است. براساس قسمتهای مختلف بدن و احساسهای درونی، اطوار را طبقه بندی کرده‌اند که عبارتند از: ۱۳ حرکت سر، ۶ حرکت بینی، ۶حرکت گونه، ۷ حرکت ابرو، ۹ حرکت گردن، ۷ حرکت چانه، ۵ حرکت سینـه، ۳۶ حرکت چشـم، ۳۲ حرکت پا، و ۲۴حرکت برای هر دست. این حرکات برطبـق تیپ شخصیت، حالت، و وضعیت با هم ادغام می‌شدند تا یك زبان ارتباطی، به همان پیچیدگی زبان گفتار، به وجود آورند.

طبقه‌بندی مشابه دیگری نیز برای سخن گفتن و موسیقی وجود داشت که در آن الگوهای پیچیده‌ای از ترکیب آهنگِ صدا، زیری و بمی، و ضرباهنگ را با در نظر گرفتن احساس مورد نظر بازیگر و موقعیتهـای مختلف به وجود می‌آوردند. هر نمایشنامه در طول اجرا توسط موسیقی که با طبل و سازهای زهی نواخته می‌شد



تصویر ۱۴.۴. (ه) کریشنا هنگام رقص با [illegible] به هیئتهای فراوانی ظاهر می‌شود [illegible] همه‌ی آنها بگذارد [illegible]

همراهی می‌گردید. طبـل از اساسی‌ترین سازهای درام محسوب می‌شد، زیرا از نزدیك گفتگوها را دنبال می‌کرد و به آنها ضرب می‌داد. آواز نیز کاربرد گسترده‌ای داشت، و نوازنـدگان اطلاعـات لازم را دربـاره‌ی موقعیـت یا شخصیت مورد نظر با آواز منتقل می‌کردند. مثل آوازهای ورود و خروج بازیگران که به مثابه‌ی آغاز یك مایه و پایان آن به کار برده می‌شد. آوازهای دیگری نیز اجرا می‌شدند که گویای تغییرات حالت یا نقاط عطف در پرده‌های مختلف بودند.

لباس و آرایش خاص هر نمایش به دقت تعیین شده بود. آرایش نشان کاست، مقام اجتماعی، و محل تولد شخصیتها بودو همچنین دوره‌های تاریخی نمایش را تعیین می‌کرد. رنگ نیز معنایی نمادین داشت: خورشید و برهما به رنگ طلایی، خدایان درجات پایین‌تر به رنگ نارنجی، کاستهای عالی به رنگ سرخ، کاستهای پایین‌تر به رنگ آبی، و غیره نموده می‌شدند. زینت آلاتی مثل گوشواره، دستبند، کمربند، سینه‌ریز، و سنجاق سر طبقه‌ی اجتماعی‌ی شخصیتها را معین می‌کردند. وسایل صحنه نیز جنبه‌ای نمادین داشت: مثلاً به دست گرفتن مهمیز فیلبانی نشان حضور فیل، به دست داشتن دهنه‌ی اسب نشان حضور اسب، و شلاق علامت وجود ارابه بود.

شخصیتها به رده‌هـای کامـلاً متمایـزی تقسیـم می‌شدند. مثلاً چهار نوع قهرمان اصلی وجود داشت: والامقام، متهور، دلاور، و آرام. ۹ گونه احساس طبقه بندی شده وجود داشت: عشق، شعف، ترحم، خشم، نیرو، ترس، نفرت، حیرت، و آرامش. از اینرو برای آنـکه بازیگری قادر باشد راساس مناسبی را برانگیزد (یـا فضای مناسبی را ایجاد کند) باید توانایی اجرا و ادغام اطوار، حرکات، سخنگویی و لحن صدا، انتخاب صحیح لباس و آرایش، و احساس و تیپ شخصیتی را دارا باشد.

در سده‌ی نوزدهم، درام سانسکریت در چند معبد کوچك دور افتاده انزوا گرفت، و در این انزوا سنتهای آن تا زمان ما به حیات خود ادامه داد. هنگامی که بهاراتا کتاب خود به نام ناتیاساسترا را می‌نوشت، بدون شك رقص قدمت بیشتری از درام داشته است، و طبعاً در آن دوران بسی پیشرفته‌تر از درام بوده است، زیرا در این کتاب ۱۰۸ حالت برای رقص ذکر شده است. در سده‌ی چهارم و پنجم، رقص نیز مانند درام به اوج خود رسید، ونوشتن رسالـه در باره‌ی رقص و تحلیل رقص تا سده‌ی پانزدهم ادامه داشت. با گسترش اسلام درهند (از اواخر سده‌ی دهم)، رقص به طرف جنوب تا مدرس عقب‌نشینی کرد، و در آنجا توسط رقصگران معابد حفظ و حراست شد و قرنها طول کشید تا رقص باستانی‌ی هند از خفاگاه به در آید.

تئاتر در چین

در سالهایی که درام هند در حال شکوفایی بود، تئاتر چین تازه داشت شکل می‌گرفت، بویژه در نواحی پکن که همچون مصر و خاورمیانه ازگاهواره‌های تمدن به شمار می‌رود. مدارك ما درباره‌ی سالهای پیش از ۱۵۰۰ پیش از میلاد، یعنی زمان به قدرت رسیدن سلسله‌ی شانگ[۴۹]، اندك است. در زندگی چینیان از همان آغـاز رقص، موسیقی، و آیینهـای مختلف (بـرای باروری زمیـن، پیروزی در جنگ، پیشگیری بیماری، و بحرانهای دیگر) نقش مهمی داشته است، و برخی از فرمانروایان چینی

این گونه فعالیتها را برای هماهنگ کردن کشور خود لازم می‌شمردند، و در سده‌ی هشتم پیش از میلاد معابدی وجود داشت که اجراکنندگانی بدین منظور در اختیار داشتند. مورخان سعی کرده‌اند بین آیینهای چینی و همسرایان دیتیرامب در یونان شباهتهایی بیابند.

پس از سال ۱۰۰ پیش از میـلاد اشاراتـی به سرگرمیهای غیر مذهبی در میهمانیهای درباریان شده است که در آنها کوتوله‌ها، دلقکها، و بازیگران شوخ طبع نمایشهای میم، رقص و آواز اجرا می‌کردند، و حداقل یك منبع وجود دارد که در آن به صحنه‌ی تئاتری اشاره شده است.

در ۲۱۰ پیش از میلاد قسمت اعظم چین تحت لوای یك فرمانروا متحد گشت؛ کسی که دیوار عظیم چین را بنا کرد تا از دست اندازی قبایل بیگانه در امان باشد. در این تاریخ می‌شنویم که امپراتـوران هزاران گروه سرگرمی‌ساز در قصرهای خود نگه می‌داشتند؛ در غالب این گزارشها به عیاشی و فسق و فجـور در قصرهـا اشاراتی شده است.

اولین دوره‌ی درخشان هنر و ادبیات چینی، با حکومت سلسله‌ی هان[۵۰] (۲۰۶ پ.م. تا ۲۲۱م.) آغاز می‌شود. دراین دوره، چین از نظر وسعت با امپراتوری روم کوس برابری می‌زند. ظاهراً در این دوره همه گونه سرگرمـی رونـق مـی‌یابد، چنـدان که مجمـوعـه‌ی سرگرمیهای این دوره را «صد نمـایش» می‌نامیدنـد. سرگرمیها شامـل بندبـازی، ژیمناستیـك، نمایشهـای ورزشی، جادوگری و چشم بندی، تردستـی، بلعیـدن شمشیر و آتش، موسیقی، رقص، و میم بودند. بسیاری از این نمایشها در جشنها یا در بازارها و کاخها اجـرا می‌شدنـد. امپراتـوران هان، فعالانـه هنـر را ترویـج می‌کردند، و در ۱۰۴ پیش از میلاد اداره‌ای به نام اداره‌ی سلطنتی موسیقی تأسیس کردند که وظیفه‌اش ترتیب دادن نمایشهای سرگرمی و ترویـج موسیقـی و رقص بود. بسیاری از سازهایی که امروزه در ارکسترهای تئاتر چین به کار مـی‌رود متعلق به این دوره‌اند. نمـایش تئاتـر عروسکی‌ی سایه در چین را نیز می‌توان تا تاریخ ۱۲۱ پیش از میلاد سراغ کرد. در این تاریخ، در خلال شرح اعمال جادوگران و برای احضار روح یا احضار خدایان، از تئاتر سایه استفاده می‌شد. این شکل نمایشی بعدها به عنوان سرگرمی به کار گرفته شد (باید در نظر داشت که اکثر مورخان هنـدوان را ابداع‌کننـده‌ی تئاتـر سایـه می‌شناسند).

سلسله‌ی هان با چهار صد سال درگیری و ناآرامی روبرو بود اما سرگرمیهای موجود در آن ظاهراً به حیات خود ادامه دادند. از بین سالهای ۲۶۵ و ۴۲۰ میلادی شواهـدی داریـم که حاکی از وجـود نمایشهایـی با عروسکهای خیمه شب بازی است، و نیز در سده‌ی چهارم نمایشهایی وجود داشته که در آن شخصیتهای تاریخی را بازسازی می‌کردند. پس از آنکه چین تحت لوای سلسله‌ی هویی[۵۱] (۵۸۹ ـ ۶۱۴ میلادی) بار دیگر یکپارچه شد، سرگرمیهایی رواج یافت که آمیخته‌ای از سنتهای ملی با عناصر وارداتی از هند و آسیای مرکزی بودند. امپراتور یانگ ـ تی[۵۲] به این شکل جدید، «صد نمایش»، چندان علاقمند شد که مدرسه‌ای برای تربیت اجراکننده‌ی این نمایشها تأسیس کرد. مشهور است که یانگ ـ تی پیش از انقراض امپراتوریش نمایشی ترتیب داد که در آن ۱۸ تا ۳۰ هزار اجراکننده در محلی به درازای ۶ کیلومتر شرکت جستند.

در دوران فرمانروایی سلسله‌ی تانگ[۵۳] (۶۱۸ ـ



تصویر ۱۵.۴. عروسکهای سایه‌ی چینی ساخته شده از پوست. این عروسکهـارا به وسیله میله یا ترکه‌ای که به پشت آنها می‌چسبید حرکت می‌دادند. انجمن آسیایی نیویورك، هنرهای نمایشی.

۹۰۴) در اجرای تئاترهای تخصصی که با موسیقی، رقص، گفتگو، و آکروبات همراه بود تحوّلی به وجود آمد. در سال ۷۱۴، امپراتور سوان تسونگ«۵۴» مدرسه‌ای برای تربیت خواننده، رقصگر، و دیگر سرگرمی‌سازان درباری تأسیس کرد که هدفهایش با مدارس پیشین متفاوت بود. این مدرسه به ابداع و خلاقیت و سلیقه‌ی مردم ارج بیشتـری می‌نهـاد، و منحصـراً به اشـکال سنتـی نمی‌پرداخت، و بعدها چندان وسیع گردیـد که یکبـار ۱۱۴۰۹ نفر شاگرد داشت. این مدرسه در طول زمان تغییرات فراوانی دید، اما همیشه به نام «باغ گلابی» خوانده می‌شد. حتی امروزه، همه‌ی بازیگران سنتی‌ی چینی تعلیمات خود را به این مدرسه نسبت می‌دهند. «شاگران مکتب باغ گلابی» در چین تقریباً همان معنایی را دارد که در غرب، «درام‌نویسان وابسته به سبك تس‌ـ پیس«۵۵»» دارد. در این دوران داستانهایی نوشته شد که منبع الهام درام‌نویسان آینده گردید. داستانهایی از این دست دراین دوران فراوان بوده است.

سلسله‌ی تانگ پس از یك دوره ناآرامی جای خود را به سلسله‌ی سونگ«۵۶» (۹۶۰ـ۱۲۷۹) داد، که به نوبه‌ی خود دوره‌ی فرهنگی‌ی شکوفایی را با خود به ارمغان آورد. در این دوران نه تنها هنر رونق گرفت، بلـکه دانشمندان آن نیز اختراعاتی نظیر قطب نما، باروت، و وسایل جنگی متحرك به وجود آوردند. داستانگویی به ویژه در این دوران به اوج تازه‌ای رسید. از مشهورترین رمانهای ایـن دوران دورمان به نامهای «داستان عاشقانه‌ی سه‌اقلیم«۵۷»» و «پیشروی آب«۵۸»»، هر دو در طول سده‌های بعدی متحول شدند و شکل نهایی خود را یافتند. این داستانها و داستانهای دیگر توسط نقالان یا راویـان حرفه‌ای در قهوه‌خانه‌ها نقل می‌شد و یا برای تئاترهای عروسکی یاتئاتر عروسکی‌ی سایه تنظیم می‌گردید. این



تصویر ۱۶.۴. [illegible] سونگ اجرا شده است. نقاشی بر روی یك طومار ابریشمی متعلق به سده‌ی دوازدهم که در سده‌ی [illegible] نسخه‌برداری شده است. موزه‌ی [illegible]



تصویر ۱۷.۴. [illegible] دیوار چین [illegible] خاك چین [illegible] است. برگرفته از کتاب معماری چین.

دو نوع تئاتر از محبوبترین سرگرمیهای مردم عادی در این دوره بوده‌اند.

ابداعات دوران سلسله‌ی سونگ به شعر نیز راه یافت، و شعر الهامبخش درام گردید. پیش از این اشعار چینی متشکل از تعداد ثابتی علایم نوشته شده در هر سطر بودند، اما هنگام خواندن، این علایم معمولاً با نغمه‌هایی که از کشورهای دیگر وارد چین شده بود همخوانی نداشتند. کوششهایی که برای رفع این مشکل به عمل آمد راه به نوع جدیدی از شعر برد، که تعداد علایم هر سطر با سطرهای دیگر متفاوت بود. در سال ۱۰۰۰ میلادی این شکل تازه با رقص و پانتومیم ترکیب شـد و در نتیجه تعدادی اشعار گوناگون برای بیان یك داستان در یکجا قابل جمع شد. باید دانست که شکل نمایشی چینی بیشتر روایی ماند تا دراماتیك«۵۹».

در دوران سونگ درام کاملاً پیشرفته‌ای آغاز به رشد کرد. دانش ما بر آثار این دوره تا سال ۱۹۲۰ بسیـار اندك بود، و دراین تاریخ سه نمایشنامه‌ی قدیمی چینی کشف شد. از آن تاریـخ تاکنـون نام بیش از ۱۵۰ نمایشنامه، و تعدادی قطعات پراکنده‌ی دیگر بر ما شناخته شده است. چانگ هسیه، «دکتر ادبیات«۶۰»» که مهمترین نمایشنامه‌ی موجود چینی شناخته شده است، قدیمتـرین

درام چینی نیز محسوب می‌شود. این نمایشنامه، همچون دیگر نمایشنامه‌های چینی، با یك پیش درآمد (که خلاصه‌ی نمایش است) آغاز می‌شود، و سپس داستان اصلی از طریق گفتگو و آواز گفته می‌شود.

در دوران حکومت سلسله‌ی سونگ بهترین مجریان تئاتر برای دربار تربیت می‌شدند، تا در جشنها و میهمانیهای باشکوه دربار و برای مواقعی نظیر جشن تولد امپراتور تئاتر اجرا کنند. مجریان دیگری نیز بودند که در مکانهای دیگر برنامه‌های نمایشی اجرا می‌کردند. گاه تعدادی از سرگرمی‌سازان با هم یك گروه پنج تا هفت نفره تشکیل داده، در روستاها یا شهرهای کوچك، در قهوه‌خانه‌ها یا تئاترها بدیهه‌سازی می‌کردند. مکانهای نمایش در شهر در نقاطی قرار داشت که «منطقه‌ی آجرفرش»(۶۱) نامیده می‌شد. گفته شده که حدود پنجاه تئاتر یا بیشتر در کای فنگ(۶۲)، پایتخت شمالی امپراتوری سونگ، برپا بوده است. در هانگ چو(۶۳) هفده «منطقه‌ی آجرفرش» وجود داشته است. براساس منابع آن عصر، این تئاترها محوطه‌ای نرده کشی شده و بسته بودند که در بالای آنها پرچم یا تابلویی نصب می‌شد؛ صحنه‌ی آنها سکویی سقف‌دار بود که سه طرف آن باز بود؛ و در زمین هموار مقابل آن محوطه‌ی وسیعی قرار داشت و تماشاگران بر گرد آن می‌ایستادند و احتمالاً در اطراف این صحنه پله‌ها و بالکنهایی ساخته می‌شد.

در سده‌ی سیزدهم نمایشهای گوناگون سرگرم‌کننده جزئی از زندگی عادی مردم چین محسوب می‌شد، اما، تا مدتها بعد از تسلط مغولها در ۱۲۷۹ بر چین، هیچ درام ادبی در چین به وجود نیامد. تحولات اصلی تئاتر چین بعدها رخ داد.



تصویر ۴.۱۸. (●) کلیسای اَبرزل واقع در جزیره‌ای متعلق به راهبان. این کلیسا ابتدا در دوران ریشیلیو ساخته شد. اواخر سده‌ی دهم.

اروپای غربی

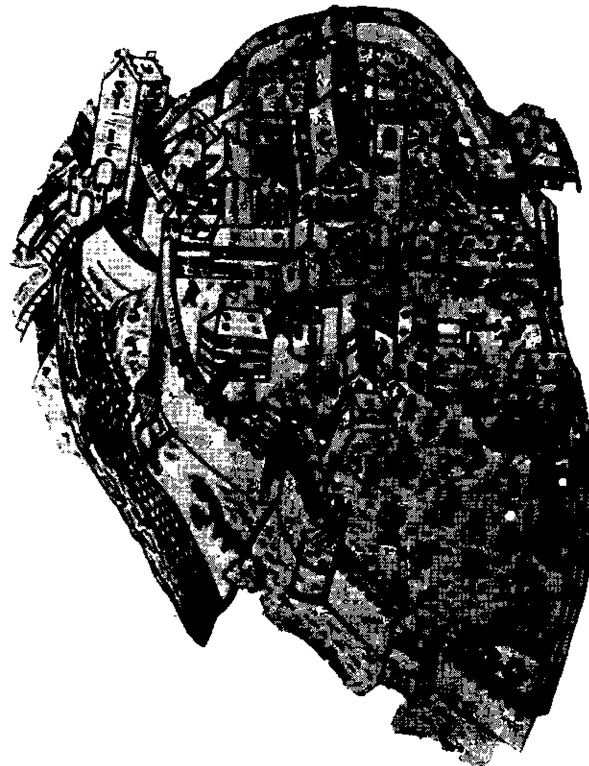
هنگامی که فرهنگهای شرقی در حال شکوفایی بودند، اروپای غربی درحال زوال بود. در آغاز سده‌ی چهارم میلادی ناامنیهای عمومی در اروپای غربی رو به افزایش نهاد. شهرها و کارگاهها متروك و تجارت راه دور مسکوت ماند. جنگ، قحطی، و بیماری بسیاری از نقاط را از سکنه خالی کرد، و بسیاری از زمینهای کشاورزی بدل به جنگل شدند.

هنگامی که از اقتدار غیرمذهبیها کاسته شد دیوانسالاری‌ی سازمان یافته و سلسله مراتب کلیسایی جای آن را گرفت. پس از سده‌ی چهارم، اسقف رم، که ادعای جانشینی‌ی سنت پیتر(۶۴) را داشت، پیروان و نمایندگان خود را به سراغ مقامات کلیسای نقاط دیگر فرستاد، و به تدریج مرجعیت رم، چه در اداره‌ی کلیساها و چه در مسائل نظری، تثبیت گردید. اما در طول سده‌ی

ششم و هفتم، با کاهش تعلیم و تربیت و پیوستن گروههای مشرك به کشورهای مسیحی، قدرت کلیسا تا حد قابل ملاحظه‌ای کاهش یافت (زیرا گروههای مشرك همچنان به خرافات خود پایبند بودند). در این دوران جامعه‌ی اروپایی به سه گروه تقسیم گردید: گروه کثیر زارعین، که زمین را شیار می‌زدند، و دو نوع ارباب، یکی غیر دینی و دیگری وابسته به کلیسا.

در جهان پرآشوب غرب، هنر پایگاهی عاریه‌ای یافت. ساختن بناهای سنگی تقریباً متوقف شد، و اشیاء هنری در اندازه‌های کوچك ساخته می‌شدند تا در شورشها و انقلابها به آسانی قابل حمل باشند. تذهیب کتابهای خطی، صندوقچه‌های گرانبها برای حفظ متعلقات قدیسان و اشیاء دیگر، وسایل موردنیاز در مراسم کلیسایی، و جواهرات گوناگون تنها مفری بود که بیان هنری در آن امکان تجلی می‌یافت. نوشته‌های این دوران عموماً وعظ و خطابه یا آثار نظری و دینی مشابه بود. زبان لاتین تنها زبان ادبی شناخته می‌شد و حتی در زندگی روزمره نیز جای لهجه‌های محلی را که پیشاهنگ زبان امروز اروپایی است گرفت.

در این دوران تنها مکان آموزش دیرها و صومعه‌ها بود. از آغاز مسیحیت کسانی که در جستجوی زندگی روحانی بودند جوامع را ترك می‌گفتند تا در شرایط



تصویر ۴. ۱۹. (●) نقشه‌ی دیر سن‌گال، که در دریاچه‌ی کنستانس ساخته شده است. یکی از نخستین مدارس رهبانی در قرون وسطی در این دیر قرار داشت.

کاملاً ساده‌ای زندگی کنند. در اروپا این گونـه مردم معمولاً با هم گرد آمده، و به تدریج گروههای کوچکی را تشکیل می‌دادند، و کلیسا برای آنهـا ساختمانهـا یا دیرهایی بنا می‌کرد. از آنجا که این مکانها جنبـه‌ای روحانی و مقدس یافتند، از دستبرد زمان مصون ماندند، و همچون واحـه‌هایی امن در این جهان سرکش، مخزن دستنوشته‌ها و تعلیمات زمان خود گردیدند. تا چندین سده، تنها مرکز آموزش درجهان غرب مدارس رهبانی بود.

در سده‌ی هشتم، هنگام فرمانروایـی‌ی شاهـان کارولنـژ[۶۵]، اروپـا بـه ثباتی نسبی دست یافت. یکی از اخلاف این سلسله، شارل مارتل[۶۶]، در شهر تور در سال ۷۳۲ اعراب را شکست داد. او دراین جنگ از سواران زره‌پوش به عنوان قوای اصلی نظامی استفاده کرد،و همو بود که سنت پادشاهی را دوباره بنـا نهاد. اما مهمترین فرمانروای این سلسله، شارلمانی[۶۷] (سلطنت ۷۶۸ ـ ۸۱۴) بود که قلمرو خودرا از جانب شرق تا مرزهای اسلاو (که در آنجا با زور غیرمسیحیان را به دین مسیح آورد)، و از طرف جنـوب تا اسپـانیـا گستـرش داد. شارلمانی در روز کریسمس سال ۸۰۰ میلادی در رم به دست پاپ تاج بر سر نهاد، و پاپ او را جانشین برحق قسطنطیـن خواند. این نخستین گام در راه ساختن یك امپراتوری بود که بعدها اصطلاحاً امپراتوری مقدس روم (از ۹۶۲ تا ۱۸۰۶) نامیده شد، که به گونه‌ای صوری ادامه‌ی امپراتوری روم شناخته می‌شد، و پاپ، به عنوان اعطاکننده‌ی تاج، امتیاز تاجبخشی‌ی خود را به همه‌ی شاهزاده‌های غیرمذهبی نیز تحمیل کرد.

تحت سلطنت شارلمانی هنـر تا حدودی احیـا گردید. وی آموزش و پرورش را ترویج کرد، و بر دوره‌ی

تصویر ۴.۲۰. و ۴.۲۱. (ه) نشانه‌ی سر از [illegible] و جلد انجیلی که نقش آن از سبوه‌ی [illegible] سده است. حدود اواخر سده‌ی هشتم.





تعلیمات روحانیان افزود. قصر شارلمانی اولین مدرسه‌ی مهمی گردید که خارج از حیطه‌ی دیرها به وجود آمد. شارلمانی هنگام اقامت خود در ایتالیا از کلیسـاهـای بیزانسی که توسط یوستی نیان در راونا ساخته شده بود دیدار کرد، و پس از مراجعت به آخن (اِی ـ لا ـ شاپل)[۶۸] کلیسایی با الگوی بیزانسی بنا کرد. این کلیسای کوچك، یکی از اولین بناهای سنگی بود که پس از سقـوط امپراتوری روم در اروپای غربی ساخته شد. شارلمانی با این عمل نخستین گام در راه تأثیرپذیری از هنر بیزانس را نیز برداشت.

متأسفانه امپراتوری شارلمانـی با مرگ وی در ۸۱۴ به سرعت رو به زوال نهاد، زیرا جانشینان وی نه تنها با یکدیگر ستیز داشتند، بلکه در مقابل تهدیدهای مردم شمال اروپا، یعنـی وایکینگهـای مشـرك، تـاب مقاومت نیاوردند. همان گونه که اعراب تسلط خود را بر مناطق مدیترانه تحکیم کرده بودند، وایکینگها نیز دریای شمال را در اختیار خود گرفتـه و از آنجـا حمـلات ویرانگری را بر اروپای غربی آغاز نهادند. اروپا بار دیگر به قطعات پراکنده تقسیم شد و ارتباطش را با جهان آزاد از دست داد. به تدریج در اروپا نظامی شکل گرفت که آن را معمولاً فئودالیسم می‌نامند؛ مجموعه‌ای از الگوهای اجتماعی که فرهنگ قرون وسطایی از آن پیروی کرد.

مورخان معمولاً قرون وسطـی را به دوره‌هـای چندی تقسیم می‌کنند. در اولین دوره (حدود ۹۰۰ ـ ۱۰۵۰) زندگی تاحدی ساده بود، زیراشهرها و صنایع هنوز احیا نشده بودند. در این دوره الگوهای فئودالی برای نخستین بار تثبیت شد.

در جامعه‌ی فئودالی اروپا، واحدهای اربابی[۶۹] یا تیولداری (ملوك‌الطوایفی) توسط یك نجیب‌زاده اداره می‌شد و بر همه‌ی زارعان و کارگرانی که در زمینهای تحت اختیار او کار می‌کردند قدرت مطلقه‌ای اعمال می‌نمود. در عوض اربابانِ تیول، خود خراجگزاران[۷۰] (یا عمله‌ی) ارباب بزرگتری بودند که آن یك نیز به نوبه‌ی خود خراجـگزار شاه یا فرانـروای کشــور می‌بــود. خراجگزاران موظف بودند تعداد معینـی شوالیـه (یـا سلحشور) در اختیار اربابان خود قرار دهند، و اربابِ بزرگ در عوض موظف بود از زیردستان خود حمایت کند. این قرار و مدارها، سرچشمه‌ی توزیع درجات گوناگون مقام و لقب نجیب‌زادگی گردید، و بسیاری از این القاب هنوز در دوران ما وجود دارند.

تئاتر از ۵۰۰ تا ۹۰۰ میلادی

احیای تئاتر در اروپای غربی از اوایل قرون وسطی آغاز شد. پس از سقوط امپراتوری روم، فعالیتهای سازمان‌دارِ تئاتری در اروپای غربی متوقف شده بود، زیرا در سده‌ی ششم شرایط مشابهی با دوران ماقبل عظمت تئاتر روم بر صحنه حاکم شد، اما عناصر تئاتری حداقل در چهار شکل مختلف حفظ شدند: بقایای میم رومی؛ نقالـی توتنی[۷۱]؛ جشنواره‌های عامیانه و آیینهای شرك آمیز؛ و مراسم مسیحی. تئاتر در اوایل قرون وسطی می‌بایستی از دل این منابع زاده شود.

پس از سقوط امپراتوری روم، که دولت از حمایت مالی تئاتر سر باز زد، نمایش میم از رونق افتاد. گروههای کوچك سیار در هر کجا که تماشاگری می‌یافتند دست به



تصویر ۲۲.۴. تصویر اجراکنندگانی که صورتك حیوانات را پوشیده‌اند. یکی از آیینهای سرگرم‌کننده‌ای که در اوایل قرون وسطی معمول بود. مینیاتور از کتابی مربوط به حدود ۱۳۴۰. کتابخانه‌ی بادلیان. اکسفورد.

نمایشهای سیار می‌زدند. این گروهها اکثراً کارشان داستانگویی، شعبده بازی، شیرینکاری، بندبازی، و نمایش حیوانات تربیت شده بود. هیچیك از منابع موجود از این دوره اشاره‌ای به اجرای نمایشهای دراماتیك نمی‌کنند، هر چند احتمال دارد که طرحهایی کلی و دراماتیك دراین دوره اجرا شده باشد. این گونه نمایشها در جنوب اروپا رواج بیشتری داشتند، زیرا این ناحیه از نقاط دیگر اروپا رومی‌تر شده بود. این گروهها از همان آغاز از جانب کلیسا طرد شده بودند، و این امر موجب شده بود که مردمی مطرود و بی حیثیت شناخته شوند، مع‌الوصف به نظر می‌رسد که این گروهها در سده‌ی نهم از همیشه فعال‌تر بوده‌اند، زیرا در این دوره تعداد فرمانهای کلیسا علیه اجراکنندگان غیرمذهبی بسیار زیاد است. اصطلاح کلیسایی برای اجراکنندگان غیردینی میمی[۷۲]، و ایوکولاتور[۷۳] بود.

در اروپای شمالی (در قلمرو ژرمنی یا توتنی) که تأثیر رومن کمتر بود، از سده‌ی پنجم تا هفتم یا هشتم نوع دیگری از نمایش به نام اسکوپ[۷۴] رونق گرفت. اسکوپ خواننده یا نقالی بود که افسانه‌های قهرمانی توتنی را بازگو می‌کرد. این اجراکنندگان به عنوان حافظ تاریخ و تقویم عشایر توتنی مقام ارجمندی در جامعه داشتند. داستانهایی که آنان در آوازهای خود باز می‌گفتند، بخش پراهمیتی از جشنها و مراسم دیگر محسوب می‌شد. اما پس از آنکه در سده‌های هفتم و هشتم عشایر توتنی مسیحی شدند، اسکوپها نیز از جانب کلیسا طرد گردیدند. پس از سده‌ی هشتم آنچه روزگاری اسکوپ خوانده می‌شد هم سطح میم قرار گرفت و بدنام گردید.

در سراسر اروپا تعدادی جشنواره بر جای مانده بود که در آنها بازیگران سیار نیز همراه وقایع دیگر نمایش می‌دادند. اما اکثر این جشنواره‌ها بقایای آیینهای شرك آمیز بودند. کلیسا در مورد این گونه جشنواره‌ها اغماض بیشتری نشان می‌داد چرا که غالب این مردم هنوز اسماً مسیحی بودند، چون یا به زور مسیحی شده بودند یا آنکه فقط سرانشان به مسیحیت گرویده بودند. عجیب آنکه بسیاری از آیینهای شرك‌آمیز مقاومت ورزیدند و راه خود را به مراسم مسیحی باز کردند.



[illegible]



تصویر ۲۴.۴. مینیاتوری که اسب تربیت شده‌ای را نشان می‌دهد. از یك دستنویس متعلق به حدود ۱۳۴۰. کتابخانه‌ی بادلیان. اکسفورد

بخش اعظم آیینهای شرك مربوط به تحولات جَوّی در اواسط زمستان و یا به خاطر تغییرات فصول یا کم جانی خورشید انجام می‌گرفت. در این آیینها، مردم بوته‌های همیشه بهار به خانه می‌بردند، مشعل می‌افروختند یا آتش بازی می‌کردند، و یا رقصهای وحشیانه و خلسه‌آور می‌کردند (غالباً طی مراسمی، لباس شیطان بر تن فردی پوشانده، وی را فراری می‌دادند). در این میان شاید مراسم باروری‌ی بهار از همه معمول‌تر بوده است. در ماه مه در اطراف تیر فالیك، موسوم به می‌پل[۷۵]، می‌رقصیدند، یا گاری آذین شده‌ای را گرد مزارع می‌گرداندند که نمادهای باروری و مجسمه‌ی خدایان، یا زنان و مردان جوان را که با تاج گل تزیین شده بودند حمل می‌کرد. بسیاری از این مراسم نماد جنگِ زندگی با مرگ، یا تابستان با زمستان بود. این

مراسم غالباً با یك جنگ واقعی با شمشیر و نیزه‌های بلند، کُشتی، مسابقه، و کارهای پهلوانی همراه بود. روی هم رفته تعداد این جشنواره‌ها فراوان بود و بسیاری از آنها حتی پنهانی اجرا می‌شدند.

مشهور است که کلیسا برای مسیحی کردن اروپای غربی بسیاری از جشنواره‌های آن را جذب کرد. مثلاً ۲۵ دسامبر به عنوان روز تولد مسیح تا سده‌ی چهارم میلادی تعیین و تثبیت نشده بود. برخی از مورخان معتقدند ۲۵ دسامبر روز برگزاری یکی از جشنواره‌های شرك بود و کلیسا برای آنکه آن جشنواره را از بین ببرد این روز را برای تولد مسیح انتخاب کرد. همچنین جشن عید پاك را جانشین آیین شرك آمیزِ باروری بهار کرد. جشنواره‌های دیگری نیز به وجود آمد تا جای مراسم آیینی کافران محلی را پر کند. از طرفی جشنواره‌هایی را که در گذشته به یك خدای شرك تعلق داشت به مقدسان مسیحی‌ی محلی اختصاص می‌دادند، لذا جشنواره‌هایی که ابقا شد، شکل و مسیر داد. تعدادی از آیینهای خدایان شرك به حیات خود ادامه دادند و تعدادی بدل به نمایشهای سرگرمی شدند، در حالی که انگیزه‌های مذهبی‌ی کفرآمیز خود را از دست داده بودند. مثلاً رقص شمشیر و رقص موریس[۷۶]، سرگرمی محبوب سده‌ی شانزدهم و هفدهم، همان آیینهای مربوط به روح سال بود که غیرمذهبی شده بودند.

با گذشت زمان، آیینهای کلیسای مسیحی نیز مفصل‌تر و پر زرق و برق‌تر گشتند، و درام، بدون تردید، از دل این آیینها سر برآورد، تا آنکه در سده‌ی دهم میلادی کلیسا خود نیز به درام روی آورد. این واپسین گام، حد اعلای بدعتهای کلیسا بود که ریشه در اعماق تاریخ داشت.

درام عبادی

در اوایل قرون وسطی، کلیسا دو وظیفه برعهده داشت: اجرای مراسم عشای ربانی، و نماز نافله[۷۷]. مراسم عشای ربانی از دو قسمت تشکیل می‌شد: مقدمه، و تقدیس نان و شراب. مقدمه صرفاً عبادی بود و شامل خواندن انجیل، دعا کردن، وعظ، و خواندن سرودهای دینی می‌شد؛ محتوای آن از روزی به روز دیگر، برطبق تقویم کلیسا، تغییر می‌کرد. قسمت دوم، تقدیس، تقریباً همواره ثابت بود، زیرا کانون اصلی و تغییرناپذیر مراسم نیایش بود. به خاطر اهمیت عشای ربانی، بدعت‌گذاری در آن امکان پذیر نمی‌بود، لذا قطعات دراماتیك معدودی بدان پیوند می‌شد (لازم به یادآوری است که به نظر برخی از محققان این مراسم اساساً خود دراماتیك است). اما مراسم نماز نافله از نظر احیای درام اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا اجرای درام در آن اجتناب‌ناپذیر بود. از آنجا که محتوای نماز نافله روز به روز عوض می‌شد، لذا به درام شباهت بیشتری داشت، و اکثر نمایشهای کوتاه کلیسا در این مراسم اجرا می‌شدند. در سده‌ی دهم، روزانه هشت نماز نافله برگزار می‌شد: ماتین[۷۸]، لودز[۷۹]، پرایم[۸۰]، ترس[۸۱]، سکست[۸۲]، نانز[۸۳]، وِسپرز[۸۴] و کمپلاین[۸۵]. از آنجا که مسیحیان غیرروحانی هر روز قادر به اجرای همه‌ی این مراسم نبودند، نماز نافله تنها در دیرها و توسط راهبان برگزار می‌شد.

تقویم یا برنامه‌ی روزانه‌ی کلیسا نیز موجب گرایش به درام بوده است، زیرا در آن، حوادث ویژه‌ای از انجیل، یا روزهای خاصی از سال یادآوری می‌شدند؛ در سده‌ی دهم، کلیسا تعدادی عناصر تئاتری‌ی زنده برای تجسم روزهای ویژه‌ی مسیحی وارد مراسم سالانه‌ی خود

کرد. مثلاً یکشنبه‌ی مقدس با راهپیمایی همراه می‌شد (که در آن تصویری حمل می‌شد که مسیح را سوار بر خر نشان می‌داد). در این راهپیمایی، شرکت‌کنندگان از خارج شهر دسته‌وار به کلیسا می‌آمدند. در جمعه‌ی قبل از عید پاك صلیبی را بر کفن پیچیده، و آنرا بر روی یك قبر نمادین می‌نهادند، و در یکشنبه‌ی عید پاك صلیب را از آنجا برمی‌داشتند. همچنین مراسم دیگری برای حوادث مشابهی در سال برگزار می‌شد.

اشیاء نمادین و حرکات نمایشی ــ لباسهای رسمی کلیسا، محرابها، عودسوز، و پانتومیم توسط کشیشان ــ همواره برای یادآوری حوادث انجیل مورد استفاده قرار می‌گرفت. همچنین برخی علائم و تمثیلها برای تداعی شخصیتهای انجیل به کار می‌رفت (مثل «کلید بارگاه» با سَنت پیتر و فاخته با مریم باکره). برای اینکه این علائم برای عامه‌ی مردم قابل تشخیص باشند به طریقی نمایشی (دراماتیزه) و ساده می‌شدند.

علاوه بر این، نوعی دیالوگ در نوحه‌های کلیسا وجود داشت، که در آن سؤال و جوابهایی بین دو گروه، یکی فرد و دیگری جمع، تقسیم می‌شد. در پایان سده‌ی ششم این بخشهای همسرایی در آنتی فوناریوم[۸۶]، متعلق به پاپ گرگوری اعظم، به مناسبت روزهای ویژه‌ی تقویم کلیسا برای اجرا تنظیم شدند.

در سده‌ی نهم، بخش موسیقی کلیسا مفصل و پیچیده گشت و راه را برحرکات استعاری و افزودن نکته بر ستنهای موجود باز کرد. این الحاقات ابتدا صورت قطعات موسیقی به خود گرفت، که در اصل ضرب آخر آله‌لویا[۸۷] رامی‌کشیدند. به تدریج این نغمه‌ها آنقدر مفصل شدند که می‌شد بر آنها اشعاری نهاد. یعنی هر نت با یك ضرب همراه می‌شد تا بهتر به خاطر بماند. اگر چه منشأ این شیوه برای ما روشن نیست، اما می‌دانیم که این طریقه در دیرسن گال[۸۸] (در سویس) توسط نوتکر بالبولوس[۸۹] (حدود ۸۴۰ـ۹۱۲) کامل گردیده است. در اوایل سده‌ی دهم، در غالب قسمتهای همسرایی در کلیسا گروههای موسیقی به کار گرفته می‌شدند.

اکثر محققان خاستگاه درام عبادی را به گروهی نسبت می‌دهند که نخستین بار آن را برای مراسم عید پاك نوشته است. قدیمیترین متنی که به دست ما رسیده از حدود ۹۲۵ میلادی است که در کل چنین است:

> فرشتگان: در این مزار چه می‌جویید، ای مسیحیان؟
> زنان معصومه: عیسی نصرانی را، آنکه مصلوب شد، ای بهشتیان.
> فرشتگان: او در اینجا نیست. همان گونه که پیشگویی کرده بود به آسمان عروج کرده. بروید و عروج او را به همگان باز گویید.

این متن، در مقدمه‌ی یك آیین عشای ربانی‌ی عید پاك پیدا شده، و احتمالاً قطعه‌ای از یك نوحه[۹۰] بوده است. این قطعه توسط دو گروه که به یکدیگر پاسخ می‌دادند خوانده می‌شد، و احتمالاً بازیگری که نقش کسی را ایفا کند نداشت.

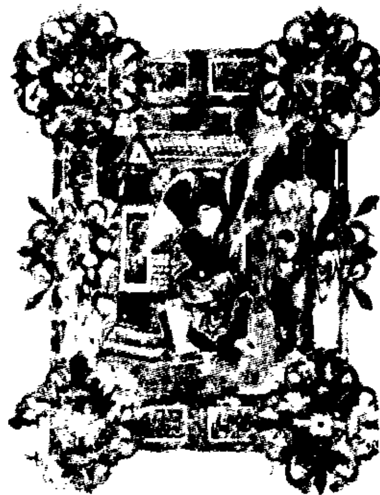
گام نهایی به سوی درام به سرعت برداشته شد. قدیمترین نمایشنامه‌های کوچك[۹۱] موجود، که حرکت بازیگران رانیز شرح داده است در رگولاری کونکوردیا[۹۲] (یا موافقتنامه‌ی دیر) به دست آمده، و توسط اِتِل وُلد[۹۳]، اسقف وینچستر درانگلستان، بین ۹۶۵ و ۹۷۵، جمع‌آوری شده است. گفته می‌شود که اِتِل وُلد معمولاً قطعات تثبیت شده در یك منطقه را اقتباس و تنظیم می‌کرده است. این امر بدون شك حقیقت دارد،



زیرا دراین زمان، پس از یك دوره‌ی طولانی، دیرها احیا شدند، و رگولاری کونکوردیا برای آن طراحی شد که پایه‌گذار تهیه‌ی متنهایی همشکل برای صحنه‌های نمایش مذهبی در دیرها شود، و به احتمال قوی اِتل وُلد برای تنظیم درامهای عبادی با انگیزه‌های آموزشی برای راهبان انتخاب شد. در طول احیای این دیرها، هنر و شکلهای دیگر آموزشی در انگلستان رونق گرفت، و منشأ تأثیرات فراوانی در اروپای غربی گردید. در نتیجه، انگلستان یکی از صادرکنندگان نمایشنامه‌های عبادی به نقاط دیگر شد. گذشته از محل خاستگاه درام عبادی، به هر حال، این گونه نمایشها پیش از سده‌ی دهم در اروپا همه‌گیر شده بودند.

علاوه بر درامهای عبادی، مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های غیرعبادی نیز از این دوران به دست ما رسیده است. همزمان با رونق گرفتن درام عبادی، راهبه‌ای به نام هرُوس ویتا[۹۴] در گاندرشایم[۹۵]، در شمال آلمان، شش نمایشنامه نوشت که با الگوی کمدیهای ترنس، اما براساس موضوعهای مذهبی، تدوین یافته بود. بنا به قول خود وی، ترنس را به جهت سبك کارش برگزیده است، اما برای احتراز از تأثیرات انحرافی‌ی آثار کفرآمیز ترنس، راه حل مناسبی یافته است. به نظر نمی‌رسد که نمایشنامه‌های این راهبه — پافنوتیوس[۹۶]، دولسیتیوس[۹۷]، گالیکانوس[۹۸]، کالیماکوس[۹۹]، ابراهیم[۱۰۰]، و ساپی ینتیا[۱۰۱] — در دوران حیات وی اجرا شده باشند، زیرا تا ۱۵۰۱ که برای نخستین بار به چاپ رسیدند، ناشناخته بودند. مورخان در مورد اهمیت نمایشنامه‌های هرُوس ویتا توافق ندارند. برخی دراین آثار نخستین گام مهم در راه درامهای مستعد و کامل قرون وسطایی را می‌یابند، و بعضی آنها را جالب، اما برای وظیفه‌ای که برعهده دارند مفید نمی‌شناسند.

بدون شك درام نویسی از طریق درامهای عبادی به حیات خود ادامه داد. در آغاز، این نمایشنامه‌ها منحصراً



تصویر ۲۶.۲ [illegible] ۹۶۵-۹۷۵ [illegible]



تصویر ۲۷.۲. (ه) [illegible]

در دیرهای بِندیکتی[۱۰۲] اجرا می‌شدند. سپس این نوع درام نویسی در لیموژ[۱۰۳] و فلوری[۱۰۴] (در فرانسه)، سن‌ـ گال (در سویس)، ریچنو[۱۰۵] (در آلمان)، و ریپول[۱۰۶] (در اسپانیا) شکوفا شد.

تحول نهایی درامهای عبادی در مرحله‌ی دوم تمدن قرون وسطایی انجام گرفت (حدود ۱۰۵۰ ـ حدود ۱۳۰۰). در میانه‌ی سده‌ی یازدهم، وایکینگها مسیحیت را پذیرفتند و دست از غارت و چپاول برداشتند. ثبات نسبی برقرار شد و زندگی شهری آغاز گردید و کارگاهها و تجارت رونق گرفتند. این تجدید حیات سریع به سراسر اروپا سرایت کرد. شهرهای نسبتاً بزرگی ساخته شدند که بسیاری از آنها مستقلاً اداره می‌شدند. با قدرت گرفتن این شهرها فئودالیسم اربابی رو به ضعف نهاد، و به خاطر وجود تجارت و جنگهای ششگانه‌ی صلیبی از ۱۰۹۶ تا ۱۲۲۹، تماس با بیزانس و تمدن اسلامی تا حد قابل ملاحظه‌ای افزایش یافت. این تماسها افق سیاسی، فکری، و هنری را نیز وسعت بخشیدند.

به خاطر امنیتی که به وجود آمد، تعداد بناهای عظیم رو به فزونی نهاد. قبلاً قصرهای بزرگ با استحکامات زیاد و چندتایی کلیسای بزرگ نیز ساخته شده بود. اما ساختن بناهای عظیم تا سده‌ی یازدهم و بعد از آن هنوز معمول نشده بود. قبل از سال ۱۱۵۰ میلادی، کلیساها به سبك رومانسك[۱۰۷] و با استفاده از طاقهای رومن ساخته می‌شدند. شاید مشهورترین کلیسای این سبك، کلیسای کلونی[۱۰۸] باشد که حدود سال ۱۱۰۰ کامل شد، و ابعاد آن حدود ۱۲۵ در ۳۵ متر بود. در میانه‌ی سده‌ی دوازدهم سبك گوتیك[۱۰۹] با طاقهای نوك تیز و دیوارهای شمع‌دار (حایل دار) رواج یافت و نخستین کلیسا به سبك گوتیك، کلیسای سن دنی[۱۱۰] در

خارج پاریس، در ۱۱۴۴ ساخته شد. بس از آن سبك گوتیك به سرعت جای سبك رومانسك را گرفت. در ۱۳۰۰ ساختن کلیساهای عظیم که با مجسمه، نقش برجسته، کنده کاری، و شیشه‌های رنگین مزین می‌شدند در سراسر اروپای غربی آغاز گردید.

در اطراف این کلیساهای جامع (کاتدرال(۱۱۱)ها) مدارس و دانشگاهها نیز توسعه را آغاز نهادند،و در سده‌ی دوازدهم، این مدارس جای آموزشگاه دیرها را گرفتند. پس از بنای این کلیساهای جامع، درامهای عبادی در آنجا به نمایش گذاشته شدند، و به این ترتیب برای مردم عادی دست یافتنی‌تر شدند. درام مذهبی منحصراً در کلیساها ــ خواه کاتدرالها، خواه دیرها ـ اجرامی‌شد، تا آنکه پس از سال ۱۲۰۰ نمایش آن در هوای آزاد آغاز شد. پس از آن دوران تا سده‌ی شانزدهم نیز، در بسیاری از کلیساها، نمایشها بخشی از مراسم مذهبی به حساب می‌آمدند.

اجرای درامهای عبادی از جانب شرق تا روسیه و از اسکاندیناوی تا ایتالیا گسترش یافت. پر بارترین نقاطی که درام عبادی در آنجا اجرا می‌شد فرانسه و آلمان بودند.در ایتالیا اجرای نمایشنامه محدودتر بود، زیرامقامات کلیسا را خوش نمی‌آمد. در اسپانیا تسلط مورها(۱۱۲) از گسترش درام جلوگیری کرد. چون تعداد درامهای عبادی بسیار زیاد است، گاه فراموش می‌شود که درهر کلیساسالانه از یك یا دودرام عبادی بیشتر اجرا نمی‌شد. لذا، اگرچه احیای درام آغاز گردیده بود، اما تعداد اجراها افزایش نیافت.

طول اجرای نمایشنامه‌های عبادی از ناحیه‌ای به ناحیه‌ی دیگر به شدت متفاوت بود. برخی از نمایشنامه‌های متعلق به سده‌ی پانزدهم ساده و کوتاه‌اند،



و بهترین و مفصل‌ترین نمایشنامه‌های موجود عبادی مربوط به سده‌ی دوازدهم هستند. در نتیجه نمی‌توان از تحول درام نویسی دراین دوره تصور روشنی به دست آورد. گاه گفته شده است که درامهای عبادی با افزودن قطعات مختلف به یك نمایشنامه تبدیل می‌شدند، اما این گفته لزوماً درست نیست، زیرا نمایشنامه هنگامی پیچیده و مفصل می‌شود که مورد نیاز قرار گیرد.

قدیمیترین و بیشترین نمایشنامه‌های موجود، درباره‌ی زیارتِ سه زن معصومه ازمدفن حضرت مسیح(ع) است؛ بیش از ۴۰۰ متن از این نوع به دست ما رسیده است. استادانه‌ترین درامهای عید پاك (ایستر) متعلق به سده‌ی سیزدهم است. یکی از این درامها در کلوستر نیوبرگ(۱۱۳) در آلمان به دست آمده که قطعات آن به این ترتیب است: پس از دفن حضرت مسیح، کاهنان عالیرتبه‌ی یهودی از پیلاطِس(۱۱۴) می‌خواهند که حافظ و



تصویر ۲۹.۴. (●) نقش برجسته‌ای از سنگ مرمر سفید. عروج مسیح پس از بیهوش شدن نگهبانان.

مراقب مزار مسیح باشد؛ پیلاطِس می‌پذیرد و چند سرباز رومی را اجیر کرده به نگهبانی مزار می‌گمارد. فرشته‌ای ظاهر می‌شود و سربازان را با ضربه‌ای بر زمین می‌افکند؛ سه زن معصومه در مقابل یك عطاری توقف می‌کنند، عطر می‌خرند و به سوی مزار می‌آیند، و این زمانی است که آنها در می‌یابند مسیح به آسمان عروج کرده است؛ سربازان به هوش می‌آیند وگزارش ماوقع را به کاهنان می‌دهند، اما کاهنان به آنها رشوه داده و از آنها می‌خواهند که ناپدید شدن مسیح را انکار نمایند؛ مریم مجدلیه خبر عروج مسیح را به سنت پیتر و سنت جان می‌دهد و آنها با عجله خود را بر سر مزار می‌رسانند؛ مریم مجدلیه با مسیح که لباس مبدلی، به صورت یك باغبان، پوشیده ملاقات می‌کند؛ مسیح به راهنمایی دو فرشته به دروازه‌ی جهنم می‌رود و دروازه را با فشار باز می‌کند تا ارواح زندانی را آزاد کند؛ سه زن معصومه و حواریون، قیام حضرت مسیح را اعلام می‌کنند. در این نمایشنامه، به رغم حوادث بسیار، تنها ۲۰۰ سطر دیالوگ وجود دارد. این نمایشنامه در مقایسه با اکثر درامهای عبادی‌ی دیگر طولانی است.

مصلوب شدن مسیح به ندرت دراماتیزه (نمایشی) شده است. تنها سه نمایشنامه از این حادثه و صحنه به دست ما رسیده، که دوتای آن جزء مجموعه‌ی کارمینا بورانا(۱۱۵)دستنوشته‌ای متعلق به سده‌ی سیزدهم است. کارمینا بورانامجموعه‌ی نمایشها و شعرهایی است که در دیر بِنِدیکت بیورن(۱۱۶) در آلمان پیدا شده است. طویل‌ترین نمایشنامه‌های این مجموعه حوادثی اززندگی حضرت مسیح(ع) است که با مصلوب شدن او به پایان می‌رسد، و این نقطه‌ای است که غالب نمایشنامه‌های مربوط به عید پاك از آن آغاز می‌شوند.

پس از عید پاك، ایام کریسمس موجب عرضه‌ی بیشترین درامها بود: البته معدودی از آنها، که ساده‌تر بودند، به تولـد مسیـح می‌پرداختنـد. از طرف دیگر نمایشنامه‌های بسیاری وجود دارند که مربوط به داستان سه شاه(۱۱۷)اند (که در ششم ژانویه اجرا می‌شوند)، و برخی از آنها ماجرای دیوانه شدن هرود(۱۱۸) و کشتاری است که از کودکان به عمل می‌آورد. چند نمایشنامه‌ی منفرد به دست ما رسیده که درامهایی درباره‌ی «کشتار معصومین» هستند، و به یاد ۲۸ دسامبر نوشته شده‌اند.

یکی دیگر از درامهای محبوب مربوط به کریسمس «نمایشنامه‌ی پیامبران» است. این نمایشنامه برخلاف نمایشنامه‌های عبادی دیگر از منبعی غیر از انجیل، یعنی از سرودی متعلق به سده‌های پنجم و ششم برگرفته شده است (این سرود را در طول قرون وسطی به غلط به آگوستین قدیس(۱۱۹) نسبت می‌دادند). این نمایشنامـه درباره‌ی محکوم کردن رفتار یهودیان خطاکار نسبت به عیسی مسیح است. شاهدان این واقعه یك به یك خوانده می‌شوند تا پیشگویی موسی را درباره‌ی ظهور مسیح تکرار کنند. در نمایشنامه‌های قرون وسطایـی تعـداد شخصیتهای نمایش از ۲ تا ۲۸ نفر در تغییر است، و در بعضی از آنها چهره‌های کافرانی همچون ویرژیل(۱۲۰) و سی‌بیل(۱۲۱) بر صحنه می‌آیند. اکثر نمایشنامه‌های مربوط به کریسمس کوتاه و هر یك مربوط به یك روز خاص از تقویم کلیسایی هستند. از میان نمایشنامه‌های موجود تنها یکی که در کارمینابورانا اسـت همـه‌ی حوادث و داستانهای مربوط به کریسمس را در یك جا جمع کرده است.

با آنکه تعداد نمایشنامه‌های مربوط به عید پاك و کریسمس بسیار فراواننـد، مع‌الـوصف نمایشنامه‌هـای



تصویر ۳۰.۴. [illegible] هنر رومانسك ایتالیا

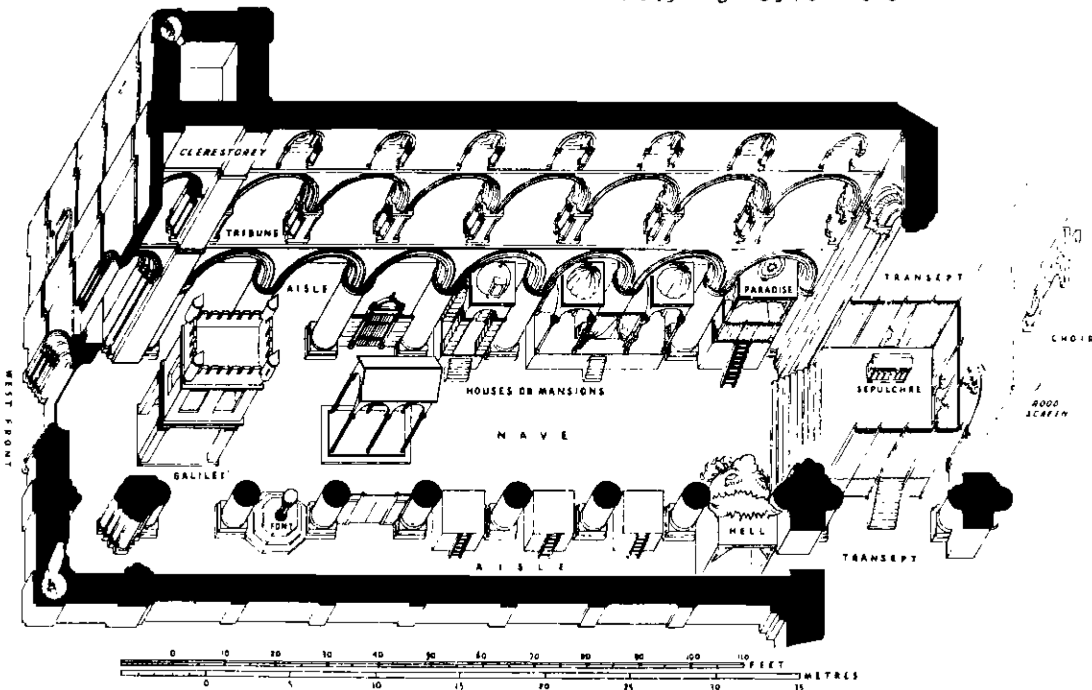
فراوان دیگری نیز درباره‌ی قصه‌های دیگر انجیل وجود دارند، از جمله: زنده شدن الیعازر(۱۲۲)، مکالمات سنت پل، باکره‌های ابلـه و مرد عاقـل، عیـد پنجاهـه(۱۲۳)، اسحاق و رفقه(۱۲۴)، یوسف و برادرانش، دانیال در دخمه‌ی شیران، و حوادث گوناگون از زندگی مریم مقدس که بهترین و استادانه‌ترین آنها ضدمسیح(۱۲۵)، که مربوط به سده‌ی دوازدهم است. ایـن نمایشنامـه براسـاس یك پیشگویی است مبنی بر آن که قبل از ظهور دوباره‌ی مسیح، فریبکاری ادعای مسیـح بودن خواهـد کرد و رسالت مسیح را باژگون جلوه خواهد داد. صحنه‌های آن در اکثر نقاط جهان شناختـه شده‌ی آن روز اتفـاق می‌افتند، صحنه‌های جنگ و دیگر صحنـه‌هـای آن به قدری زیاد است که محققان تردید دارند این اصولاً اجرا شده باشد.

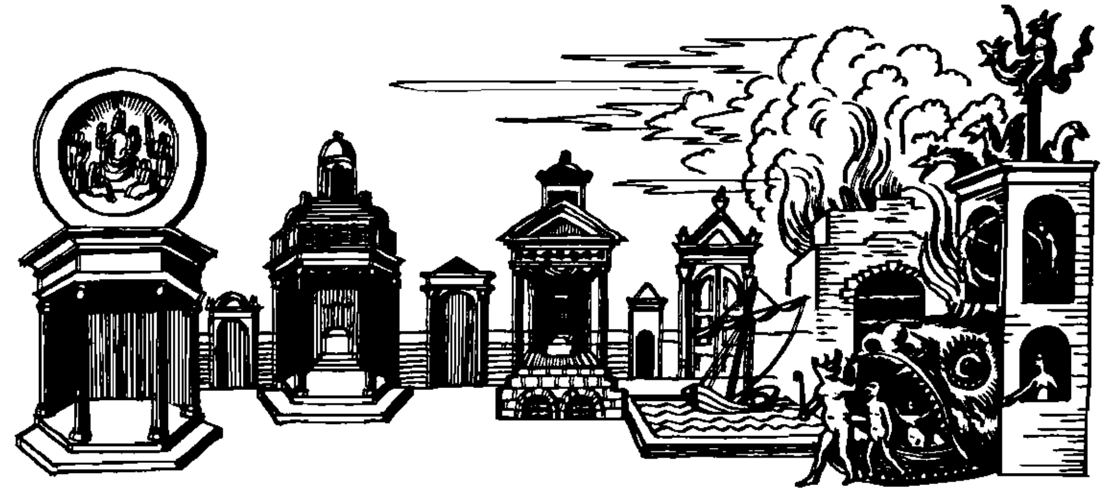
درام عبادی در صحنه

در سراسر قرون وسطی تعدادی قراردادهای صحنه‌ای به وجود آمد. مکانهای اجرا دارای دو جزء اصلی بودند: یك اتاقك کوچك به نام صحنه (که به تناوب عمارت(۱۲۶)، سِدِس(۱۲۷)، لوسی(۱۲۸) یا دُمی(۱۲۹) خوانـده می‌شد)، و یك مکان کلی برای اجرا (که صحن(۱۳۰)، پلیـن(۱۳۱)، یا به سادگی مکان خوانده می‌شد). عمارت دکوری بود برای نشان دادن شکل صحنه و جادادن وسایل لازم مورد نیاز صحنه. از آنجا که حوادث نمی‌توانست در داخل آن عمارتهای کوچك اتفاق بیفتد، بازیگران فضای مورد نیاز خود را از فضای اصلی (صحن) انتخاب می‌کردند. در نتیجه این فضا برای صحنه‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفت. لذا عمارتها در وسط یك محل خنثی قرار داده می‌شدند، و بازیگران در صورت لزوم از مقابـل عمارتی به مقابل عمارت دیگر می‌رفتند و نمایش را اجرا می‌کردند.

نمایشنامه‌های عبادی‌ی اولیه تنها به یك عمارت

تصویر ۳۱.۴. بازسازی فرضی از داخل یك کلیسای قرون وسطایی. با عمارتهایی که بین ستونهای تالار اصلی ساخته شده‌اند. در این طرح محل همسرایان و محراب کلیسا ، و عمارت در سمت راست بر بازوی ساختمان درست در جلوی محل همسرایان جا داده شده است.





تصویر ۳۲.۴. (•) عمارتهایی از نمایشهای والنسین. هر یك از این همه‌ها معرف یك مکان متفاوت بودند.

احتیاج داشتند، ولی برای نمایشنامه‌های مفصل‌تر عمارتهای متعددی را در نقاط مختلف کلیسا قرار می‌دادند. این عمارتهای منفرد در اندازه‌ها و طرحهای بسیار متنوعی ساخته می‌شدند. مثلاً یك محراب ساده معرف مزار مسیح بود. البته در بعضی از کاتدرالهای عظیم یك «آرامگاه واقعی»، شبیه به اصل آن در اورشلیم، ساخته می‌شد و آن قدر بزرگ بود که در یك زمان چند تن می‌توانستند وارد آن شوند. معدودی از عمارتها وسایل صحنه‌ی زیادی را درخود جای می‌دادند (بویژه در صحنه‌های مربوط به شام آخر، یا آتش افروزی نبوکدنذر(۱۳۲)، دخمه‌ی شیران دانیال، و آشپزخانه‌ی اسحاق و رفقه). بعضی از این عمارتها پرده داشتند تا بتوان در موقع مقتضی شخصی را ناگهان ظاهر و در پایان صحنه ناپدید کرد. مکان همسرایان کلیسا گاه برای نشان دادن مکانهای مرتفع یا بهشت به کار می‌رفت، و سردابه یا دخمه (زیرزمین محل صحنه) برای مکانهای پست و جهنم مورد استفاده قرار می‌گرفت. وسایل مکانیکی ابتدایی نیز گاه برای نشان دادن حرکت ستارگان، یا پرواز فاخته برای آوردن خبر، یا صحنه‌ی شعله‌های عید پنجاهه، و غیره به کار گرفته می‌شد.

لباس در درامهای عبادی همان لباس مخصوص کلیسا بود که احتمالاً قطعات و ضمایمی واقعی یا نمادین بدان افزوده می‌شد. شخصیتهای زن معمولاً لباسهای دالماسی(۱۳۳) با کلاهی که همه‌ی سر را می‌پوشاند در بر می‌کردند. فرشتگان به وسیله‌ی بالهایی که روی لباس کلیسایی نصب می‌شد مشخص می‌شدند. پیامبران و سه شاه گاه لباسهای فاخر و غیرمذهبی در برمی‌کردند، و برای تمایز از دیگران وسایلی نمادین در دست می‌گرفتند.

در اکثر موارد، بازیگران از اعضای کلیسا یا همسرایان جوان انتخاب می‌شدند، هر چند در سده‌ی سیزدهم گاه پسران مدرسه یا طلبه‌های سرگردان نیز نقشهای کوچکی را برعهده می‌گرفتند. غالب اطلاعات ما درباره‌ی صحنه‌های نمایشنامه‌های کلیسایی از توضیحات دقیقی که در کتابهای راهنما یا نظامنامه‌های کلیسا به دست آمده گرفته شده است. دراین کتابهای راهنما بیشترین توضیحات مربوط به حرکت نمایشی

بویژه حرکت بازیگران، پانتومیم، و آهنگ صداست تا درباره‌ی دیالوگ. تا زمانی که نمایشنامه‌ها در کلیسا اجرا می‌شدند، قسمت اعظم گفتار به آواز خوانده می‌شدو بازی بیشتر خنثی و کلی بود تا واقعگرایانه.

عید احمقها(۱۳۴)

با آنکه اکثر نمایشهای مذهبی، عبادی و جدی بودند، احتمالاً عناصر مضحك و خنده‌آور درباره‌ی کریسمس نیز در بعضی نمایشها گنجانیده می‌شد. در دوره‌ی کریسمس تعدادی از نمایشها مربوط به وقایع کم اهمیت‌تری بود که البته با مسائل کلیسایی نیز ارتباط پیدا می‌کرد. مثل برپایی دسته‌های مذهبی، راهپیمایی در شهر، یا جمع‌آوری هدایا و تعیین کمکهای نقدی. این گونه مراسم مثل مراسم روز استفن قدیس (۲۶ دسامبر) به دستیار کشیشان محول می‌گردید؛ یا عید معصومین (۲۸ دسامبر) به پسران همسرا؛ و ختنه‌سوران عیسی(ع) (اول ژانویه) از وظایف اشخاصی حتی پایین‌تر از



تصویر ۳۳.۴. (•) احمق و دیو ترسناك. برگرفته از کتاب سفینه‌ی احمقها، نوشته‌ی سباستین برانت، ۱۴۹۷.

دستیاران بود.

یکی از این جشنواره‌ها، عید احمقها ــ یا روزهای خوشِ خدمه‌ی کلیسا ــ بویژه درتحول کمدی نقش مؤثری داشته است. قصد جشنواره نقض غرض مقامات کلیسا بود و به‌اقشار پایین کلیسا،اجازه می‌داد که‌سروران خود، برنامه‌های روزانه‌ی کلیسا، و حتی خود را به طنز بگیرند. این رسم بازمانده‌ی جشنواره‌های شرك آمیز بود و بسیاری از محققان عید احمقها را به ارباب شرك نسبت می‌دهند. این برنامه البته رواج زیادی نداشت، اما دراین روز اجراکنندگانِ برنامه ناقوسهای کلیسا را غلط می‌زدند، خارج می‌خواندند، لباسها و صورتکهای غریب در برمی‌کردند و کفش کهنه‌ای را به جای بخور سوز در دست می‌گرفتند. در عید احمقها، «اسقف مسخره» که ریاست جشنواره را به عهده داشت از اجراکنندگان مراسم انضباطی کلیسایی را انتظار داشت، و چون هیچ چیز به سیاق درست انجام نمی‌شد وضع مضحکی پیش می‌آمد. برای ما روشن نیست که این جشن چه زمانی برپا می‌شده است، اما می‌دانیم که در سده‌ی دوازدهم بخوبی تثبیت شده بود و کوششهایی که برای جلوگیری از آن به عمل می‌آمد تا سده‌ی شانزدهم ناکام مانده بود. این جشن با خوشگذرانی و سرور همراه بود و گاه تا به حد پرده‌دری می‌رسید. گاه نیز در دل نمایشهای جدی هجویه و مسخرگیهایی راه می‌یافت. اما گسترش نمایشهای کمیك تا زمانی که درام از مراسم عبادی جدا نشد به وقوع نپیوست. در این راه عید احمقها بدون شك در توسعه‌ی کمدی مذهبی و غیرمذهبی تأثیر قاطعی داشته است.

جشن دیگری نیز مربوط به پسران همسرا وجود داشت که معمولاً به نام «عید پسران اسقف»(۱۲۵) شناخته می‌شود که شامل برخی از همان نقض غرضهای کلیسایی بود که درعید احمقها وجود داشت. این جشن بسیار جدی‌تر و محدودتر بود، و شاید به همین دلیل با مخالفت کمتری روبرو می‌شد. این جشن البته تأثیر کمتری بر تحول درام داشته است.

در سال ۱۳۰۰، درام عبادی ظاهراً به قدری توسعه یافت که دیگر در چارچوب کلیسا نمی‌گنجید و به تدریج نمایشها به خارج از درهای بسته‌ی کلیسا راه یافتند. با آنکه هنوز تا ۳۰۰ سال پس از این تاریخ نمایشهای عبادی در کلیسا انجام می‌گرفت، اما تغییر قابل توجهی در شکل آنها داده نشد. لذا نوآوریها و رشد درام از طریق درامهای غیر مذهبی آغاز شد. در سده‌ی سیزدهم، بار دیگر درام ارزش و احترام گذشته‌ی خود را باز یافت ــ و به کنایه گفته می‌شود که اعاده‌ی حیثیت کرد ــ و زمان آماده‌ی تجدید حیات درامهای غیرمذهبی گردید.

این تجدید حیات محدود به اروپای غربی نبود، زیرا در سراسر جهان در هزاره‌ی پیش از سده‌ی سیزدهم درام منحصر به اشکال کم اهمیت و سرگرمیهای معینی شده بود. تنها هند که درامهای سانسکریت در آن تا مدت زمانی شکوفا بود از این قانون مستثنی بود. در ۱۳۰۰ میلادی تئاتر در شرق و غرب در آستانه‌ی تحولاتی قرار گرفت که آن را در سده‌های بعد به اوج تازه‌ای رساند.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

محققان جوان باید بیاموزند که از طریق بررسی منابع ابتدایی و گزارشهای تاریخی، چگونه تاریخ تئاتر باستان را باز شناسند. همچنین باید دریابند تفسیرهایی که از منابع تاریخی به عمل می‌آید تا چه حد مورد چون و چرا است. جمله‌ای که در زیر می‌آید نشان می‌دهد چگونه چنین منابعی می‌توانند تحریف شوند؛ برخی از محققان ازاین جمله استفاده کرده‌اند تا ثابت کنند که در کلیساهای بیزانسی درام را به کمك آنچنان ابزارهای پیچیده‌ای اجرا می‌کردند که ایلیای نبی بتواند در صحنه به بالای گنبد بجهد. اما واقعیت امر این است که از این قطعه تنها می‌توان دریافت که نمایشنامه‌ی ایلیای نبی در جایی اجرا شده است، و نه بیشتر. زیرا از طبیعت نمایشنامه و مکان اجرای آن اطلاع قابل اعتمادی به دست نمی‌دهد.

همچنین در دوازدهم [ژوییه]، روزی که یونانیان هوسباز عروج ایلیای نبی رابا نمایشهای پر زرق و برق جشن می‌گیرند، او به من دستور داد که به حضورش برسم.

از کتاب Legatio Luidprandi ad Nicephorum phocam ترجمه‌ی باربارا اسپیر (تاریخ گزارش فوق ۹۶۸ میلادی است).

شرح دقیقتری از سرگرمیهای بیزانسی در یك میهمانی درباری. هنگامی که لوید پراند بار دیگر در ۹۴۹ میلادی به قسطنطنیه می‌رود می‌نویسد:

کسی وارد شد و بدون اینکه از دستش کمك بگیرد، تیری به درازای ۸ متر بر سرش قرار داده بود، که تیر دیگری مثل صلیب به درازای یك متر و نیم بر آن وصل شده بود. دو پسر نیمه برهنه شروع به بالا رفتن از تیر کردند، و تیر بلند بر سر آن مرد چنان استوار بود که گویی بر زمین کاشته شده باشد. سپس یکی از پسرها پایین آمد و دیگری بر بالای تیر باقی ماند، و عملیاتی انجام داد که من حیرت کردم.

از کتاب Rerum Gestarum ad Europa Imperatoribus et Regibus ترجمه‌ی باربارا اسپیر جلد چهارم، فصل ۴.

ما معمولاً تمایل داریم چیزهایی را که در فرهنگهای دیگر غیر مهم تشخیص می‌دهیم، یا آنها را نمی‌فهمیم، نادیده بگیریم. برای بسیاری از ما تئاتر شرق بسیار دور از ذهن می‌نماید، زیرا قراردادهای آن بسیار متفاوت با قراردادهای ماست. اما هنگامی که زبان تصویری تئاتر شرق فهمیده شود، می‌بینیم که نمایشها و اجراهای آنها بسیار دقیق‌تر از تئاتر غرب است. لذا مطالعه‌ی نزدیكِ

سنتهای تئاتری در جوامع دیگر می‌تواند برای ما بسیار سودبخش باشد، هر چند آموختن کامل آن بسیار مشکل است. پیچیدگی‌ی چنین «زبانی» مثل رقص و درام سانسکریت با مطالعه‌ی متن زیر و مقایسه‌ی آن با تصاویری که در ابتدای این فصل درباره‌ی حرکات دست آمده معلوم می‌شود. باید توجه داشت که هر حرکتی — و نقشی — چندین مفهوم مختلف دارد؛ و معنای مشخص هر حرکت بستگی به متن و موضوع و ارتباط آن با عناصر اجرایی دیگر پیدا می‌کند:

پاتاکا[۱۳۶] (بیرق): انگشت شصت برای تماس با انگشتان دیگر خم می‌شود، و انگشتان کشیده می‌شوند. موارد استعمال: آغاز رقص، ابر، جنگل، چیزهای ممنوع، سینه، شب، رودخانه، جهان خدایان، اسب، بریدن، باد، خم شدن به پشت، راه رفتن، دلاوری، مهربانی، نور ماه، نور شدید خورشید، ضربه زدن،... به خیابانی وارد شدن، برابری،... سوگند خوردن، سکوت، دعای خیر...

آردها ـ کاندرا[۱۳۷] (هلال ماه): انگشت شصت پاتاکا کشیده می‌شود. موارد استعمال: ماه شب هشتم در یك نیمه شب تاریك، دستی که گلو را می‌گیرد، نیزه، تقدیس کردن یك تصویر، سرچشمه، کمر، اضطراب، تعمق و تأمل، دعا، لمس کردن، سلام کردن به مردم عادی.

موستی[۱۳۸] (مست): چهار انگشت در کف دست جمع می‌شود و انگشت شصت روی آنها قرار می‌گیرد. موارد استعمال: استحکام، گرفتن موی کسی، گرفتن چیزها، کشتی گرفتن.

سیکارا[۱۳۹] (نوك تیز): همان حالت دست قبلی، شصت بلند می‌شود. موارد استعمال: خدای عشق، تعظیم، ستون، سکوت، شوهر، دندان، وارد شدن، پرسیدن، بدن، پاسخ منفی دادن، باز کردن کمربند، معشوقه، صدای ناقوس، ضربه زدن،...

برامارا[۱۴۰] (زنبور): انگشت دوم و شصت به هم می‌رسند. و انگشت اول خم شده و انگشتان دیگر کشیده می‌شوند. موارد استعمال: زنبور، طوطی، ماهیخوار، فاخته، وحدت.

سوکاتونداکا[۱۴۱] (منقار طوطی): سومین انگشت آرالا[۱۴۲] نیز بسته می‌شود. موارد استعمال: پراندن تیر از کمان، پراندن نیزه، راز، درنده‌خویی و ستمگری.

از کتاب آینه‌ی حالات. ترجمه‌ی آناندا کوماراسوامی و گوپالا کریستنایا دوگی رالا (کمبریج، ماساچوست، ۱۹۱۷) ص ۲۶ ـ ۳۵.

هنگامی که اجرای صحنه‌های دراماتیك در کلیسا آغاز شد، توضیحاتی که در کتاب راهنمای کلیسا در باب اجرای درام نوشته می‌شد بسیار دقیق بودند. در حقیقت با کمك این توضیحات است که می‌توان تئاتر عبادی را بهتر از هر تئاتر قدیمی دیگری بازسازی کرد. در زیر منتخبی از رهنمودهای موجود درباره‌ی نمایشهای مذهبی را می‌آوریم:

پس از مطالعه‌ی درس سوم، چهار برادر می‌توانند لباس بپوشند. یکی لباس بلند سفید می‌پوشد، چنانکه گویی برای منظور دیگری پوشیده است. او پنهانی به جایی می‌رود که بتواند مقبره را ببیند، و برگ نخل خرمایی را در دست می‌گیرد و آرام می‌نشیند. با شنیدن سومین جواب، سه نفر دیگر درحالی که کلاهی بر سر نهاده و بخور سوزی در دست دارند، قدم به قدم، چنانکه گویی کسی را جستجو می‌کنند به او می‌پیوندند. این حرکات به

گونه‌ی تقلید از فرشته‌ای که بر سر گور نشسته، و نیز به صورت زمانی که با عطر و روغن برای تدهین بدن عیسی می‌روند انجام می‌گیرد. نفر اول هنگامی که می‌بیند آن سه نفر سرگردان می‌آیند، و گویی در جستجوی چیزی هستند، با صدایی خوش و با تحریر شروع به خواندن می‌کند: در جستجوی که هستید؟[۱۴۳] وقتی آواز او به پایان می‌رسد، سه نفر دیگر هم صدا جواب می‌دهند عیسای نصرانی و باز اولی جواب می‌دهد: اکنون در اینجا نیست. چنانکه از پیش گفته بود دوباره متولد خواهد شد. بروید و اعلام کنید که مرده‌ها زنده خواهند شد . با این فرمان آن سه تن به جایگاه همسرایان برمی‌گردند و می‌گویند آله لویا. آقا دوباره متولد می‌شود. آنکه نشسته، با خواندن این جمله مثل این است که کسی را به بازگشت می‌خواند، آنگاه شروع به خواندن نوحه می‌کند، بیایید و آنجا را نظاره کنید . آنگاه برخاسته چادر را بالا می‌زند و داخل مقبره را نشان می‌دهد، که صلیب در آن نیست، فقط پارچه‌ای که صلیب را در آن پیچیده بودند آنجاست؛ در این لحظه آنان بخورسوزها را بر مقبره نهاده پارچه را برمی‌دارند و آن را جلوی مرد روحانی می‌گیرند، و با این عمل به او می‌گویند که آقا به آسمان عروج کرده است و دیگر آنجا نیست، سپس هم‌صدا این دعا را می‌خوانند: آقا از مقبره زنده باز می‌گردد .و پارچه را در آرامگاه می‌گذارند.

متن از اسقف وینچستر، اتل وُلد. کتاب معاهده‌ی رهبانی راهبان و راهبگان در کلیسای وینچستر انگلستان ترجمه‌ی باربارا اسپیر. اثر کامل را دُم توماس سیمونز[۱۴۴] ترجمه کرده است، و دانشگاه اکسفورد در ۱۹۵۳ به چاپ رسانده است.

در مطالعات تاریخی نتیجه‌گیری قاطع کار مشکلی است، زیرا باید پیش از اطمینان درباره‌ی موثق بودن مدارك، حدود موضوع را شناخت. گاهی نتیجه‌گیری تاحدی آسان است. اما گاه تناقضهایی اساسی وجود دارد. از این نظر شناخت دقیق درامهای مذهبی کمی مشکل‌تر است، مثلاً مانمی‌دانیم کجای این نمایشها آیینی است و از کجا درام آغاز می‌شود؟ در اینجا دو دیدگاه مهم محققانه خواهد آمد که یکی از آنها آیین عشای ربانی را درام می‌شناسد، و دیگری آن را نمایشی اساطیری و صورت مثالی (آرکتیپ) می‌داند. مسلماً دومین نظر، اگر پذیرفته شود، نیاز به مدارك بیشتری ازنظر اول دارد و برآیند حاصل از منابع تاریخی احتمالاً با هر دو نظر تفاوت بسیار خواهد داشت.

با تعیین مرزهای معینی، ما باید قادر باشیم بین آنچه که ظاهراً دراماتیك یا تئاتری است، با آنچه که معمولاً نمایشنامه شناخته می‌شود تمایزی قایل شویم. برکسی پوشیده نیست که شباهتهای ظاهری تئاتر مذهبی رومی با اجراهای صحنه‌ای به شدت زیاد است... ظاهر دراماتیك داشتن دراین نوع نمایش به هر حال نمی‌بایست با دراماتیك بودن واقعی اشتباه شود، زیرا در یك اثر دراماتیك شرط اصلی تنها داشتن عناصر گفتار و حرکت نیست، بلکه‌تقلید شخصیت است... (ص ۷۹ـ۸۰) عشای ربانی دراین صورت هرگز درام نبوده است، و حتی مستقیماً به درام نیز کمك نکرده است. صورت ظاهر دراماتیك در این مراسم... شاید پیشنهاداتی را مبنی برامکان ساخته شدن درام ارائه بدهد، و شاید غیرمستقیم، آن را تشویق هم بکند؛ اما نمایش مذهبی در انجام وظایف روزانه‌اش همواره به صورت نیایش مانده است. (ص ۸۵)

کارل یونگ درام کلیسایی در قرون وسطی جلد اول: چاپ اکسفورد، ۱۹۳۳.

این نتیجه‌گیری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد که «غریزه‌ی دراماتیک» در نزد مردم اروپا، چنانکه مورخان تئاتر ادعا کرده‌اند، دراوایل قرون وسطی «نمرد»، بلکه جای خود را در مرکز مراسم و نیایشهای مسیحی پیدا کرد، یعنی در آیین عشای ربانی. برای اثبات این نظر، باید طرز تلقی مردم قرون وسطی از عشای ربانی را شناخت تا بتوان جنبه‌های مبهم تاریخ درام اروپا را روشن کرد... (ص) درست به همان گونه که عشای ربانی درامی مقدس و مذهبی است و در ساخت خود الگوی مرکزی زندگی مسیحی را داراست، عناصر لازم را نیز برای یک نمایش غیرمذهبی در خود گرد آورده است.

او. ب. هاردیسون جونیور[۱۲۵]
آیینها و درام مسیحیان قرون وسطی (بالتیمور، ۱۹۶۵).

زیرنویسهای فصل چهارم

۱. Diocletian
۲. Justinian
۳. Antioch
۴. Hippodrome
۵. Palm Sunday، مراسمی که در آن مسیحیان در یکشنبه‌ی قبل از عید پاک صلیبهایی از نخل خرما درست می‌کردند. این روز یادآور ورود حضرت مسیح (ع) به اورشلیم است. م.
۶. Trullan Synod
۷. Easter، عید پاک، یا عید فصح، یکی از مهمترین اعیاد مسیحیان کاتولیک، و روز عروج حضرت مسیح(ع)، پس از مصلوب شدن، به آسمان است. م.
۸. Christus Paschon
۹. luid prand
۱۰. Otto
۱۱. Elijah
۱۲. Karagoz
۱۳. Brahman
۱۴. Brahma
۱۵. Shiva
۱۶. Vishnu
۱۷. Brahmins
۱۸. Kshatriyas
۱۹. Vaisyas
۲۰. Sudras
۲۱. Prakrit
۲۲. Rigveda
۲۳. Mahabharata
۲۴. Ramayana
۲۵. Rama
۲۶. Sita
۲۷. Gupa
۲۸. Harsha
۲۹. Natyasastra
۳۰. Bharata
۳۱. rasas
۳۲. Bhasa
۳۳. Charudatta
۳۴. Shudraka
۳۵. The Little Clay Cart
۳۶. Shakuntala، این نمایشنامه به فارسی ترجمه شده است. م.
۳۷. Kalidasa
۳۸. Dushyanta-
۳۹. Harsha
۴۰. The Pearl Necklace
۴۱. The Lost Princess
۴۲. Nagananda
۴۳. Bhavabuti
۴۴. The Stroy of The Great Hero
۴۵. The Later Story of Rama
۴۶. The Stolen Marriage
۴۷. Vishakhadatta
۴۸. The Signet Ring of Rakshasa
۴۹. Shang
۵۰. Han
۵۱. Hui
۵۲. Yang-ti
۵۳. T'ang
۵۴. Hsuan Tsung

۵۵. تس پیس را ابداع‌کننده‌ی تراژدی می‌شناسند. ر. ک. فصل دوم. م.
۵۶. Sung
۵۷. The Romance of The Three Kingdoms
۵۸. The Water's Edge
۵۹. یعنی جنبه‌ی داستانگویی‌ی آن بیش از جنبه‌ی نمایشی‌ی آن است. م.
۶۰. Chang Hsieh, The Doctor of Letters
۶۱. tile districts
۶۲. Kaifeng
۶۳. Hangchow
۶۴. St. Peter
۶۵. Carolingian، سلسله‌ی فرمانروایان فرانکی، که در سده‌ی هفتم پایه‌گذاری شد. در دوران فرمانروایی‌ی این سلسله شاه با مقامات کلیسایی همکاری نزدیکی داشت، و اصول فئودالی در این دوره قاعده‌بندی شد. م.
۶۶. Charles Martel
۶۷. Charlemagne
۶۸. Aachen (Aix-la-Chapelle)
۶۹. menor
۷۰. Vassal
۷۱. Tautonic minstrelsy
۷۲. mimi
۷۳. ioculatores
۷۴. scop
۷۵. maypole
۷۶. Morrice dance، نوعی رقص شش نفره. م.
۷۷. Hours، دعایی است که کشیشان در ساعات معینی از روز می‌خواندند. ساعات اجرای این مراسم، و کتاب مربوط به این دعا نیز به همین نام شناخته می‌شود. م.
۷۸. Matins
۷۹. Lauds
۸۰. Prime
۸۱. Terce
۸۲. Sext
۸۳. Nones
۸۴. Vespers
۸۵. Compline
۸۶. Antiphonarium
۸۷. Alleluia، تلفظ لاتینی است برای کلمه‌ی عبری‌ی Hallelujah، یعنی، ستایش شایسته‌ی پروردگار است. در زبان عبری کاربردی همچون الله‌اکبر دارد، اما مسیحیان از این کلمه، بویژه در عید پاك، زیاد استفاده می‌کنند. م.
۸۸. St. Gall
۸۹. Notker Balbulus
۹۰. antiphonal
۹۱. playlet
۹۲. Regularis Concordia
۹۳. Ethelwold
۹۴. Hrosvitha
۹۵. Gandersheim
۹۶. Paphnutius
۹۷. Dulcitius
۹۸. Gallicanus
۹۹. Callimachus
۱۰۰. Abraham
۱۰۱. Sapientia
۱۰۲. Benedicts، دیرهای کلیسای کاتولیك رومی که پیروان سنت بندیکت بودند. راهبان این مذهب سوگند یاد می‌کردند تا هنگام مرگ دیر را ترك نگویند. این راهبان زندگی‌ی منضبط گروهی داشتند و به کارهای دستی، دعای شبانه‌روزی، مطالعه و تحقیق در علوم دینی، و موسیقی اشتغال می‌ورزیدند. م.
۱۰۳. Limoge
۱۰۴. Fleury
۱۰۵. Richenau
۱۰۶. Ripoll
۱۰۷. Romanesque

۱۰۸. Cluny
۱۰۹. Gothic
۱۱۰. St. Denis
۱۱۱. cathedral
۱۱۲. moorish، عشایر ساحل افریقای شمالی که ساکنان موریتانی بودند، و تا سده‌ی یازدهم بر اسپانیا فرمان راندند. م.
۱۱۳. Klosterneuberg
۱۱۴. Pilate
۱۱۵. Carmina Burana
۱۱۶. Benedictbeuern
۱۱۷. Three Kings، «سه شاه»، مردانی هستند که از جانب شرق برای پرستش عیسی مسیح(ع) آمدند. آنها نخستین کسانی بودند که هرود را از تولد مسیح آگاه ساختند. نام این سه تن گاسپار، ملچیور، و بالتازار بود. لقب شاه اشاره به تقدس آنهاست. م.
۱۱۸. Herod
۱۱۹. St. Augustine
۱۲۰. Virgil
۱۲۱. Sybil
۱۲۲. Lazarus
۱۲۳. Pentecost
۱۲۴. Rebecca
۱۲۵. Antichrist
۱۲۶. mansion
۱۲۷. sedes
۱۲۸. loci
۱۲۹. domi
۱۳۰. platea
۱۳۱. playne
۱۳۲. Nebuchadnezzar
۱۳۳. Dalmatics، یك نوع پیراهن کیسه‌ای با آستین گشاد. م.
۱۳۴. The Feast of Fools
۱۳۵. The Feast of The Boy Bishop
۱۳۶. Pataka
۱۳۷. Ardha-candra
۱۳۸. Musti
۱۳۹. Sikhara
۱۴۰. Bramara
۱۴۱. Sukatundaka
۱۴۲. Arala
۱۴۳. این گفتگوها، در کتاب به زبان لاتین نوشته شده‌اند. م.
۱۴۴. Don Thomas Symons
۱۴۵. O.B. Hardision, Jr.



۵

تئاتر و درام در اواخر قرون وسطی

اجرای نمایشهای مذهبی در خارج از کلیسا، تا اواخر قرون وسطی (۱۳۰۰ـ۱۵۰۰) رسمیت نیافت، اما به محض خارج شدن از کلیسا، بسیار پر زرق و برق و مجلل شد. گاه اجرای نمایش چندین روز به‌طول می‌انجامید و جزء تفریحات عامه‌ی مردم محسوب می‌گردید. در این دوران، بار دیگر همچون یونان و روم، تئاتر به‌صورت فعالیتی بزرگ و گروهی در آمد، فعالیتی که کلیسا، دولت، و مردم شهر را به همکاری می‌طلبید.

شکوفایی درام در اواخر قرون وسطی تاحدی به تغییرات اقتصادی و سیاسی آن زمان (حدود ۱۰۵۰ـ۱۳۰۰)، و بویژه به رشد شهرنشینی و تأسیس اصناف مربوط می‌شود. اصناف در سده‌های یازدهم و دوازدهم برای حفظ صنف خود و امنیت تجارت از اِعمال سلطه‌ی لردهای فئودال به‌وجود آمدند. در سده‌ی سیزدهم پیشه‌وران بسیاری ــ نانواها، آبجوسازها، زرگرها، خیاط‌ها، و غیره ــ سازمانهای مشابهی برای تنظیم و ترتیب کار، مزد، کیفیت تولید، و موارد دیگری که به رفاه آنان مربوط می‌شد به‌وجود آوردند. سازمان این اصناف دارای سلسله مراتب بود. هر صنفی به وسیله‌ی شورای استادکاران اداره می‌شد (یعنی کسانی که خود صاحب مغازه و وسایل تولید بودند و بر کار شاگردان نظارت می‌کردند)؛ هر استادکار تعدادی کارگر ماهر در اختیار



تصویر ۱.۵. (•) یك راهپیمایی‌ی عظیم مذهبی در براسل (۱۶۱۵)، شامل واگنهای مختلف نمایشی. تماشاگران در کنار خیابان ایستاده‌اند. بر گرد جشنواره‌های مذهبی درامی کیهانی رشد می‌کرد که همه‌ی حوادث جهان را از خلقت تا روز محشر در بر می‌گرفت. برگرفته از تاریخ اجمالی‌ی تئاتر، فیلیس هارتنول.

داشت که در ازای دستمزد برای او کار می‌کردند؛ و کارگران نیز به نوبه‌ی خود دستیارانی داشتند که کارآموز شناخته می‌شدند (مردان و پسران جوانی که در ازای جا و غذا، برای آموختن حرفه، کار می‌کردند و گاه موظف بودند تا هفت سال کارآموزی کنند).

گسترش اصناف، با رشد شهرها هماهنگ بود. شهرها در ابتدا تحت سلطه‌ی لردهای فئودال محلی اداره می‌شدند، اما با رشد تجارت و صناعت شهرها چندان قدرت یافتند که ابتکار عمل را به دست گرفتند، و به تدریج اکثر آنها خودمختار گردیدند. از آن پس قدرت در اصناف متمرکز شد، و شهردار و نمایندگان مجلس از میان اعضای همین اصناف انتخاب می‌شدند، و به تناسب رشد اصناف و شهرها، فئودالیسم رو به زوال نهاد. شاهان و شاهزادگان به تدریج حاکمیت خود را بر خراجگزاران خود، یعنی لردان و نجبا تحمیل کردند، و با این روند جامعه‌ی اروپایی قدم در مرحله‌ی تازه‌ای نهاد. از آن پس ساکنان شهری مالیات خود را به شاهزادگان و حاکمان می‌پرداختند، و شاهزادگان موظف بودند از امنیت و بقای آنان در تجارت و صنعت دفاع کنند.

دانشگاهها نیز در شکل دادن به جامعه‌ی اواخر قرون وسطی نقش تعیین‌کننده‌ای داشته‌اند. از سده‌ی دوازدهم، دانشگاهها جای مراکز آموزشی در دیرها را گرفتند، و به تدریج بدل به کرسیهای اصلی‌ی تعلیم و تربیت گردیدند. با آنکه دانشگاهها مخالفتی با کلیسا



نداشتند، اما به آموزشهای غیرمذهبی توجه بیشتری نشان می‌دادند.

حوالی سال ۱۳۰۰ میلادی حاکمیت کلیسا در جامعه‌ی اروپایی به سؤال کشیده شد، و در سراسر اواخر قرون وسطی کلیسا ناچار بود مقام و مرجعیت خود را با نهادهای دیگر تقسیم کند. هنجار غیر مذهبی شدن اگر چه تدریجی، اما پیگیر بود. زمان تغییرات فرا رسیده بود، زمانی که اصول و قواعد قرون وسطایی با اصول دیگر جمع شده، و راه را بر رنسانس (نوزایی) اروپا باز می‌کرد.

با پا گرفتن گروههای غیر مذهبی، شاید راهی جز این نبود که گروههای جدید در تهیه‌ی نمایشهای تئاتری نیز شرکت، یا بهتر بگوییم دخالت، داشته باشند. پیداست در اواخر قرون وسطی درام اساساً مذهبی باقی ماند، و قراردادهای تئاتری همانهایی بودند که در کلیسا به وجود آمده بودند.

اجرای نمایش در خارج از کلیسا

اجرای نمایشهای مذهبی در خارج از کلیسا از سده‌ی دوازدهم آغاز شد. پیش از پایان سده‌ی چهاردهم گروههای نمایشی‌ی بومی ـ مذهبی که نمایشگرانی سیار بودند، به‌وجود آمدند. لذا بین مورخان رسم بر این است که سالهای بین ۱۲۰۰ و ۱۳۵۰ را به عنوان سالهای گذار از نمایشهای عبادی به نمایشهای بومی بشناسند. ما از این مرحله‌ی انتقالی اطلاع زیادی نداریم، زیرا مدارك بسیار کمی به دست ما رسیده است. اما مورخان به طور سنتی پذیرفته‌اند که نمایشهای عبادی عموماً نمایشهایی کوتاه بودند. هنگامی که اجرای نمایش در خارج از کلیسا رواج یافت، این گروهها نمایشهای کوتاه را به تدریج درهم ادغام کرده، نمایشهای بلندی ساختند، و ضمناً زبان نمایش را هم به زبان بومی ترجمه کردند. از آنجا که این



تصویر ۲.۵. (●) حضرت مسیح (ع) در طرف چپ در مقابل پیلاطس (یهودا) ایستاده است. شیطان در هیأت میمونی در گوش پیلاطس زمزمه‌ی شیطانی سر داده است.

نمایشها به تدریج توسط اشخاص بومی و محلی اجرا می‌شدند، لذا نتیجه‌ی کار چیزی متفاوت از منظور اصلی از آب در آمد.

سند معتبری که این نظریه را تأیید می‌کند، و دارای جنبه‌ی داروینیسم فرهنگی است، نمایشنامه‌ی اسرار آدم ابوالبشر[۱] نام دارد و معمولاً آن را به تاریخ ۱۱۵۰ نسبت می‌دهند. از شرح جزئیات اجرایی این نمایشنامه پیداست که در خارج از کلیسا، اما در جوار آن، اجرا می‌شده است. متن نمایشنامه دارای سه بخش اصلی است: بخش اول مربوط به آدم و حواست؛ بخش دوم درباره‌ی هابیل و قابیل؛ و بخش سوم یك نمایش سنتی‌ی پیامبران[*] است، که در آن چهره‌هایی از عهد عتیق، ظهور حضرت مسیح(ع) را پیشگویی می‌کنند. در دو قسمت اول دیالوگ به زبان فرانسه است، اما شرح حرکت صحنه و آوازهای همسرایی به زبان لاتین نوشته شده؛ در قسمت نهایی بخشهای مربوط به کتاب مقدس و گفتار پیامبران ابتدا به زبان لاتین، و سپس به زبان بومی بیان شده‌اند. روشن نیست که بازیگران این نمایش روحانیان بودند یا مردم عادی، و نیز معلوم نیست این نمایش در کجا و کی اجرا شده است. این نمایشنامه در مقایسه با درامهای عبادی عقب افتاده، اما از نظر «مجموعه‌ی نمایشهای سیّار بومی»[۲۸] پیشرو به نظر می‌رسد، ومؤید این نظر است که تحول به سوی بومی شدن درام، تحولی تدریجی بوده است. متأسفانه درباره‌ی تغییرات نمایش تا ۲۰۰ سال پس از این دوره سند دیگری به دست نیامده است، و همین فقدان مدارك کافی شاید توضیح دهد که اولاً این گونه نمایشها جزء تفکیك ناپذیری از مراسم کلیسا نبوده‌اند، ثانیاً از جانب هیچ سازمان غیر مذهبی‌ی دیگری نیز حمایت نمی‌شده‌اند.

نقطه نظر سنتی مبتنی بر تحول تدریجی درامهای عبادی قبول عام نیافته است. در سالهای اخیر و. ا. کولف[۲] و دیگران مباحثی را پیش کشیده‌اند حاکی از آنکه نمایشهای سیار (مجموعه‌های نمایشی)، کاملاً مستقل از درامهای عبادی تحول یافتند، و شباهتهایی که بین نمایشهای عبادی و نمایشهای به اصطلاح نیمه مذهبی وجود دارد، ارتباط مستقیمی به یکدیگر ندارند، جز آنکه هر دو از انجیل و ادبیات دیگر مذهبی اقتباس شده‌اند.

حقیقت هرچه باشد، به هرحال، بین سالهای ۱۲۰۰ تا ۱۴۰۰ تغییرات چشمگیری در درام مذهبی به وجود آمد. در آغاز، نمایشها معمولاً در طول ماههای بهار و تابستان به صحنه می‌آمدند، یکی از آنرو که هوا مناسبتر و دلپذیرتر بود، دیگرآنکه جشن تازه‌ای به نام کورپوس کریستی[۵] (یا عید تجسد مسیح) به وجود آمده بود. این



تصویر ۳.۵. (●) مصلوب شدن مسیح (ع) از رایجترین صحنه‌های نمایشهای عبادی بود.

جشنواره توسط پاپ اوربانوس[۶] چهارم در سال ۱۲۶۴ بدعت نهاده شد، در ۱۳۰۰ رسمیت یافت، و در ۱۳۵۰ تقریباً در همه‌ی اروپا برگزار می‌شد. این جشنواره در پنجشنبه‌ی پس از یکشنبه‌ی عید تثلیث اجرا می‌شد، که خود از ۲۳ مه تا ۲۴ ژوئن تغییر جا می‌داد. کورپوس کریستی برای آن به وجود آمد تا تأکید بیشتری بر توبه‌پذیری و رستگاری بخشی‌ی مراسم تبرك از طریق نان و شراب بگذارد. از آنجا که این جشن در بینش قرون وسطایی به معنای راز هستی بود و آن را حرمت می‌نهاد (وحدت انسان و خدا از طریق مسیح، و رستگاری انسان از طریق شهادت مسیح)، لذا می‌شد همه‌ی حوادث انجیل را بدون ترتیب تاریخی به آن رجوع داد. بعلاوه، برای آنکه در یك درام معنای مسیح روشن شود، لازم بود حوادث بسیاری را در آن جای داد، از جمله تولد، حوادث مربوط به زندگی‌ی مسیح، مرگ، و رستگاری مسیح. همچنین غالباً روز محشر نیز (که در آن اعمال بشر در دادگاه خداوند سنجیده می‌شوند) در آن گنجانیده می‌شد. از اینرو برگرد جشنواره‌ی کورپوس کریستی درامی کیهانی رشد کرد که همه‌ی حوادث جهان از خلقت تا روز محشر را در بر می‌گرفت.

پیداست نمایشی با این ابعاد، نیاز به امکاناتی گسترده‌تر از امکانات موجود در درامهای عبادی داشت. تهیه‌کنندگان نمایشهای خارج از کلیسا، فارغ از محدودیتهای معماری‌ی کلیسا و موانع عبادی‌ی دیگر، می‌توانستند تجربه کنند. نتیجه‌ی این تجربیات تنوع عظیمی بود که طی دویست سال (بین ۱۳۵۰ تا ۱۵۵۰) در کار صحنه پدید آمد. از طرفی جشنواره‌ی کورپوس کریستی به این انگیزه تأسیس شد تا کلیسا را با مردم عادی و زندگی روزمره‌شان پیوند دهد. از این پس گروههای غیرروحانی، و نمایندگان همه‌ی قشرها و اصناف (نجیب‌زادگان، تجار، پیشه‌وران، روحانیان) نیز در تهیه‌ی جشنواره ی کورپوس کریستی شرکت فعالی یافتند: از آن جمله است راهپیمایی همه‌ی قشرها در سراسر شهر، با نان مقدس در دست. بسیاری از محققان در این عمل متهورانه‌ی جمعی آغاز شرکت مردم عادی را در تئاتر می‌بینند که به تدریج منجر به گسترش نمایشهای خارج از کلیسا گردید.

اگر چه جشنواره‌ی کورپوس کریستی انگیزه‌ی ارائه‌ی درامهای فصلی و سیار گردید، اما پس از این، نمایشنامه‌ها دیگر لزوماً به خاطر آن جشنواره نوشته و اجرا نمی‌شدند. بزودی در موقعیتهای دیگر نظیر عید پاك یا عید گلریزان[۷] نیز (هفت هفته پس از عید پاك)

نمایشهایی اجرا می‌شد. علاوه بر آن، در بعضی شهرها، حتی در جشنهای مقدس مربوط به خود شهر نیز نمایشهایی داده می‌شد، و گاه شهرها پس از رهایی از جنگ، طاعون، خشکسالی، و بلاهای دیگر نمایشهای باشکوهی برپا می‌کردند.

یکی از تغییرات اساسی در درام این دوره، بریدن از زبان لاتین بود، که زبان محلی جایگزین آن گردید. این تغییر همچنین موجب شد که قطعات آوازی به دیالوگ تبدیل گردند، و بازیگران غیرروحانی جای بازیگران روحانی را بگیرند. گزینش زبان محلی، همچنین گام بزرگی در جهت پیدایی درام ملی محسوب می‌شود، زیرا پیش از آن زبان بین‌المللی کلیسایی زبان لاتین بود.

درامهای بومی ـ مذهبی

دانستن این نکته غیر ممکن است که در نمایشهای دراماتیك کدامیك از تغییرات نخست به وقوع پیوست، اما می‌دانیم که در اواسط سده‌ی چهاردهم «مجموعه»های بلندی از نمایشنامه‌های مذهبی پدید آمدند.

بین سالهای ۱۳۵۰ و ۱۵۵۰ تئاتر قرون وسطی به اوج خود رسید، اما دانش ما بر این تئاتر از اواخر سده‌ی پانزدهم، بخصوص سده‌ی شانزدهم، افزایش می‌یابد، زیرا مدارك موجود متعلق به این دوره‌اند. نمایشنامه‌های بومی ـ مذهبی در سراسر اروپای غربی متداول بوده‌اند. مثلاً در جزایر بریتانیا، زمانی در قرون وسطی حدود ۱۲۵ شهر نمایش اجرا می‌کردند. متنهای محدودی از آن دوره به دست ما رسیده است که اکثراً بخشهایی از «مجموعه‌های نمایشی» از چهار شهرند: یورك[۸] (۴۸ نمایشنامه)، چستر[۹] (۲۴ نمایشنامه)، ویك فیلد[۱۰] که گاه

تصویر ۴.۵. و ۵.۵. (●) دو سیطان قرون وسطایی. لباسهای این بازیگران با شاخ و دم و صورتك حیوانات قابل توجه است. زوریخ، ۱۵۳۹.







تصویر ۶.۵. (●) صحنه‌ای از یك نمایش مصائب از والنسین (۱۵۴۷). این تصویر از لحظه‌ی حمل صلیب را تا استقرار آن بر روی مزار مسیح نشان می‌دهد.

نمایشنامه‌های آن تاونلی[۱۱] نیز خوانده می‌شوند (۳۲ نمایشنامه)، و لودوس کاونتری[۱۲] یا نمایشنامه‌های شهر «ن» (نام شهر را نمی‌شناسیم، برخی از محققان آنها را منتسب به شهر لینکلن[۱۳] می‌دانند؛ ۴۲ نمایشنامه). معمولاً این چهار «مجموعه»ی نمایشی را نماینده‌ی درام انگلیس در قرون وسطی می‌شناسند. پیداست بسیاری از شهرها چنین «مجموعه»هایی به وجود نیاوردند.

«مجموعه»های انگلیسی‌ی موجودی که متعلق به گروههای سیار نمایشی هستند، و تاریخ همه‌ی آنها از ۱۳۷۵ به بعد است، تا حدود نیمه‌ی سده‌ی شانزدهم اجرا می‌شدند. در طول این ۱۷۵ سال، نمایشنامه‌های منفردی بازنویسی شده، تعدادی بر آنها افزوده، و تعدادی از آنها حذف شدند. در نتیجه هر یك از آنها تاریخهای متعدد و همچنین کیفیتهای متمایزی دارند. متنهای موجود «مجموعه‌های نمایشی» را چنانکه بوده‌اند، از آغاز تا پایان اجرایشان به ما نشان می‌دهند. علاوه بر این «مجموعه‌ها»، ده نمایشنامه‌ی دراماتیك دیگر به زبان انگلیسی، و سه نمایشنامه به زبان کورنوالی[۱۴] از جزایر بریتانیا به دست ما رسیده است.

تعداد زیادی از نمایشنامه‌های متعلق به فرانسه نیز موجودند. در میان این نمایشنامه‌ها از آثار کوچك گرفته تا آثار بزرگی که ۲۵ روز اجرای آنها طول می‌کشید یافت می‌شوند. به خلاف «مجموعه‌ها»ی انگلیسی که موضوع آنها از ابتدای خلقت تا روز محشر را در بر دارند، نمایشنامه‌های فرانسوی از نظر زمان داستان محدودند. اکثر نمایشنامه‌های فرانسوی با مرگ و عروج حضرت مسیح تمام می‌شوند. مناطق آلمان و اسپانیا نیز از نظر نمایشنامه‌های بومی ـ مذهبی بسیار غنی‌اند. در میان شهرهای ایتالیا، فلورانس بیش از همه به درامهای مذهبی گرایش نشان می‌داد، اما این نوع نمایشها در دیگر



تصویر ۷.۵. صحنه‌ای از یک نمایش قرون وسطایی که سه مرد شرقی را نشان می‌دهد.

نقاط ایتالیا رونق چندانی نگرفتند. در کشورهای دیگر اروپایی، درام مذهبی رواج کمتری داشت، مع‌الوصف کمتر کشور اروپایی را می‌توان یافت که این درام را نشناسد.

با آنکه طول نمایش و وسعت درامهای این دوره تنوع فراوانی دارند، همگی موضوع واحدی را دنبال می‌کنند: هستی به فرمان خداوند به وجود آمد، و چگونگی آن در انجیل، آپوکریف[۱۵]، افسانه‌های مربوط به شخصیتهای انجیلی، دستنوشته‌های پدران روحانی، و مجموعه‌های وعظ و خطابه روایت شده است. در نتیجه بدون توجه به تاریخ و محل نوشته شدن نمایشنامه‌های قرون وسطایی، می‌توان گفت که همگی ویژگیهای مشترکی دارند.

این درامها روابط علت و معلولی را به ندرت مورد توجه قرار می‌دهند، بلکه تنها قطعاتی هستند که پشت سر هم آمده‌اند، و برای پر کردن فضای خالی‌ی بین این قطعات کوششی مشاهده نمی‌شود. این ساخت غیرمنسجم، احتمالاً تماشاگران قرون وسطایی را آزار نمی‌داده، زیرا آنان معتقد بودند وقایع حسب فرمان خداوند چنانکه هست رخ می‌نمایند. در این نمایشنامه‌ها توجه چندانی به تداوم زمانی نمی‌شود، زیرا شخصیتهای انجیل به چیزهایی اشاره می‌کنند که در آینده‌ای دور واقع

تصویر ۸.۵. (●) یک صحنه‌ی نمایش در کلیسا.





تصویر ۹.۵. (●) صحنه‌ای از یک نمایش مصائب متعلق به سده‌ی پانزدهم، که در کلیسای سن استفن در وین اجرا شده است.

خواهند شد. برای تماشاگر قرون وسطایی زندگی‌ی کنونی تنها مقدمه‌ی کوتاهی برای زندگی جاوید بود، و عمده کردن گذشته تنها به جهت تجسم شخصیتها و معاصر کردن آنها صورت می‌گرفت، و منظور تحمیل و القای پیامی بود که در نمایشنامه گنجانده می‌شد.

درامهای مذهبی شیوه‌پردازی (استیلیزه کردن) را با واقعگرایی درهم می‌آمیزند. نمایشنامه‌ها به نثر نوشته شده‌اند، حرکات تمثیلی است و شخصیت‌پردازی به حداقل رسیده است، و صحنه‌پردازی فقط به قدری است که مکان واقعه را القا کند. از طرف دیگر، بعضی حوادث، بویژه آنهایی که با معجزات سر و کار دارند، با جزئیات واقعگرایانه‌ی چشمگیری ارائه می‌شوند. این حوادث به دو منظور تجسم می‌یابند: یکی برقراری ارتباط بین این حوادث با جهان قرون وسطایی، دیگر القای تقدیر.

به رغم قصد اساساً مذهبی، بسیاری از نمایشنامه‌ها دارای صحنه‌های طولانی‌ی کمدی هستند که معمولاً در دل صحنه‌های مربوط به شیطان و نیروهای شر قرار داده شده‌اند و یا صرفاً جنبه‌ی مسخرگی و تفریح دارند. بسیاری از قطعات کمدی با کنار هم قرار دادن واقعیت و تخیل، یا لغزشهای انسان در برابر مقررات الهی، یا زندگی‌ی روزمره در مقابل ابدیت شکل می‌گیرند؛ لذا وجود این گونه صحنه‌های کمدی نیز به آموزشهای مذهبی کمک می‌رسانند. اگرچه این نمایشنامه‌ها همواره آموزشی و عبرت‌آموزند، اما به عنوان سرگرمیهای تئاتری نیز تأثیر شدیدی بر تماشاگر می‌نهاده‌اند.

تهیه و تولید نمایش

پیش از پایان سده‌ی چهاردهم، با آنکه متن نمایشنامه‌ها باید از طرف کلیسا تصویب می‌شد، و نمایشنامه‌ها می‌بایست حتماً به مناسبتی در جشنهای مذهبی اجرا می‌گردیدند، اما تولید نمایش در بسیاری از نقاط از نظارت کلیسا خارج شده بود. با این حال، اگرچه کلیسا از شرکت مستقیم در نمایشها چشم پوشیده بود، اما نظارت دقیقی بر متن و اجرای نمایشنامه‌ها اعمال می‌نمود.

در قرون وسطی اَشکال زیادی از سازمانهای تولید نمایش وجود داشت. در قاره‌ی اروپا، معمولاً اصناف مذهبی، یا انجمنهای اخوت، تولیدکننده‌ی نمایشها بودند. اعضای این انجمنها، که حدود سال ۱۳۰۰ به وجود آمدند، بجز معدودی، اکثراً اشخاص غیرروحانی



تصویر ۱۰.۵. (●) یك راهپیمایی در ایام توبه در مقابل کلیسای ونیز. این آیین هم جنبه‌ی رسمی و کلیسایی، و هم جنبه‌ای نمایشی برای مردم عادی دارد. نقاشی از جنتیله بلینی.

بودند. این اصناف وظایف خیریه نیز داشتند، و بسیاری از آنان تهیه‌ی نمایش را به عنوان ثواب و خیریه بر عهده می‌گرفتند.

با آنکه در انگلستان نیز انجمنهای اخوت گاه تهیه‌ی نمایشی را عهده‌دار می‌شدند، اما غالباً در شهرهای شمالی‌ی انگلستان اصناف تجارتی و صنعتی بیشترین مسؤولیت تهیه‌ی نمایشها را می‌پذیرفتند. البته اصناف تجارتی اساساً برای حفظ منافع پیشه‌وران تشکیل شده بودند، اما بسیاری از نیازهای مذهبی را نیز بر می‌آوردند؛ از جمله، به کلیساهای کوچك کمك مالی می‌دادند، هریك عبادتگاه ویژه و پدر روحانی ویژه‌ی خود را داشتند، و همچون انجمنهای اخوت، وظایف خیریه و ارائه‌ی نمایش به جشنواره‌های مذهبی را برعهده می‌گرفتند.

از جمله شیوه‌های دیگر آن بود که مسؤولین شهر یا شهرداریها، روحانیان، افراد، یا سازمانها و جماعات دیگر مشترکاً وظیفه‌ی تهیه‌ی نمایش را بر عهده می‌گرفتند. از اینرو، با آنکه تهیه‌ی نمایش اشکال گوناگونی داشت، اما در همه حال اشخاص و گروههای مختلف با هم همکاری می‌کردند. غالباً کلیسا صلاح نمی‌دید دخالتی داشته باشد، یا تنها به شرکت انفعالی بسنده می‌کرد، اما در هر حال، حق کلیسا برای تصویب متن نمایش همواره محفوظ بود.

انگیزه‌های پیچیده‌ی اجرای نمایش و قرار و مدارهای گوناگون به بهترین شکلی در شهر لوسرن[16] به صورت جامعی دیده می‌شود. در این شهر یك نمایش مصائب (مصیبت‌نامه) حدود صد سال، در فواصل منظم، اجرا شده است. در آنجا نمایشنامه‌ها برای تقدیس خداوند، تهذیب اخلاق، یا برای بزرگداشت شهر اجرا می‌شدند. تقسیم وظایف و صلاحیتها به این ترتیب بود:

یك نمایش از طرف انجمن اخوتِ «تاج خار»[17] پیشنهاد می‌شد؛ پس از تصویب طرح توسط شورای شهر، از سکوی اعلانات یا منبر کلیسا اجرای نمایش به مردم اعلام می‌شد؛ سپس تهیه‌ی آن زیر نظر کمیته‌ای منتخب از شورای شهر و انجمن اخوت آغاز می‌شد، و کلیسا حق داشت همچنان حرف آخر را بزند.

انتخاب نمایندگان و روش بودجه‌بندی بستگی به نوع سازمان نمایش داشت. در شمال انگلستان شورای شهر و اصناف تجاری مسؤولیت تهیه را بر عهده داشتند. این شورای شهر بود که تصمیم می‌گرفت نمایش در چه روزی از سال اجرا شود؛ همو بود که نمایشنامه را به صنفی واگذار می‌کرد، و نسخه‌ی تصویب شده را نزد خود نگه می‌داشت، و از مجریان می‌خواست تا به متن تصویب شده وفادار بمانند؛ برای اصنافی که عین نمایشنامه‌ی تصویب شده را اجرا نمی‌کردند، یا آن را بد اجرا می‌کردند، جریمه‌هایی در نظر می‌گرفت؛ این شورا همچنین مکان نمایش را انتخاب می‌کرد. قسمت اعظم کار و سرمایه به گردن اصناف بود. واگذاری نمایشنامه‌ها به اصناف، ظاهراً باید تناسبی می‌داشت: مثلاً درامهای مربوط به نوح برعهده‌ی کشتی‌سازان یا کسانی که با آب سر و کار داشتند، مثلاً ماهیگیران، نهاده می‌شد؛ نمایشنامه‌های مربوط به سه شاه بر عهده‌ی زرگرها؛ و نمایش شام آخر به نانوایان؛ و به همین ترتیب. هر صنفی موظف بود یك واگن نمایش، دکور، لباس، وسایل صحنه، افکتهای مخصوص، بازیگر، و مدیر نمایش خود را تأمین کند. اصناف فقیرتر یا کوچکتر با هم شریك شده تهیه‌ی یك نمایش را بر عهده می‌گرفتند. از آنجا که هر نمایشی یك واحد مستقل محسوب می‌شد (که باید واگن نمایش ویژه‌ی خود را داشته باشد)، و نمایشها به نوبت اجرا می‌شدند[18]، از اینرو همه‌ی گروهها می‌توانستند بدون اشکال زیاد با یکدیگر هماهنگی کنند.

در صحنه‌های ثابت که همه‌ی نمایشنامه در یك سکو یا یك صحنه اجرا می‌شد، همه‌ی «مجموعه‌ی نمایش» زیر نظر و کارگردانی یك فرد یا یك کمیته به اجرا در می‌آمد. نقشهای دو گانه، صحنه‌های پرجمعیت، دکورهای مجلل، و افکتهای مخصوص همه در همان صحنه واقع می‌شدند. این روش متمرکز، معمولاً از نظر بودجه‌بندی پیچیده بود. گاهی یکی از نهادهای شهری سرمایه‌گذاری می‌کرد، و اغلب از کسانی که در نمایش نقشی داشتند پول دریافت می‌کرد، یا تهیه‌ی لباس و وسایل صحنه را به آنها محول می‌کرد. گاهی بخش محلی‌ی روحانیت قسمتی از مخارج را بر عهده می‌گرفت، و گاه پیش می‌آمد که از تماشاگران ورودیه دریافت می‌شد، یا وسایل صحنه، پس از اتمام نمایش، به فروش می‌رسید تا از بار مخارج اندکی بکاهد. در ۱۵۴۷ در والنسین[19]، که در آن مجمع مشترکی برای تهیه نمایشها با هم همکاری می‌کردند، پول نمایش را اعضای مجمع تهیه می‌کردند، و گاه سودهای کلانی هم می‌بردند.

کارگردان

برای تهیه‌ی نمایشهایی که از نظر سرمایه‌گذاری و تهیه و اداره‌ی بازیگران پیچیده بودند، سازمان دقیقی در نظر گرفته می‌شد. گاه در یك نمایش ۳۰۰ بازیگر شرکت داشتند، یا افکتهای مخصوص و پیچیده‌ای مورد نیاز بود. هزینه‌ی تهیه‌ی چنین نمایشی نمی‌توانست بدون حساب



تصویر ۱۱.۵. به شهادت رساندن سن آپولینا. مینیاتور متعلق به ۱۴۶۰ از ژان فوکه. مردی که در قسمت راست بالای تصویر، کتاب در دست ایستاده است، معمولاً به عنوان کارگردان شناخته شده است. جمع تماشاگرانی که در عمارتهای موقتی نشسته‌اند قابل توجه است. موزه‌ی کنده، شانتی‌یی

و کتاب باشد. در نتیجه وجود یك کارگردان (یا مدیر صحنه، یا مدیر واگن) اهمیت شایانی می‌یافت.

وظیفه‌ی کارگردان در محلهای مختلف تفاوتهای فاحشی داشت. در نمایشهای اصناف شمال انگلستان، بازرسهای شرکتها در مقابل شورای شهر مسؤول بودند که برگزاری آبرومندانه‌ی نمایش را تضمین کنند. در نتیجه اداره‌ی مسائل مالی و مخارج و نظارت بر پرداختها بر عهده‌ی آنان می‌بود. این بازرسها به ندرت در کار عملی‌ی اجرای نمایش دخالت می‌کردند و برای این کار شخصی را انتخاب می‌کردند. وظایف عملی معمولاً به اعضای اصناف واگذار می‌شد، و گاه نیز مدیر واگن نمایش طی قراردادی با مزد سالانه، به مدت چند سال وظیفه‌ی اداره‌ی نمایش را بر عهده می‌گرفت. در کاونتری، با شخصی به نام اسمیت، در سال ۱۴۵۴، قراردادی به مدت ۱۲ سال بسته شده بود؛ طرف دیگر قرارداد توماس کول کلاو بود که وظیفه داشت بجز واگن و لباس، هرچه مورد نیاز اسمیت باشد تأمین کند. وظیفه‌ی مدیر واگن یافتن بازیگران، ترتیب تمرینات، و پاسخگویی به همه‌ی مسائل تهیه‌ی نمایش بود. علاوه بر آن مدیر واگن کسانی را برای جابجا کردن واگن از محلی به محل دیگر استخدام می‌کرد، و نظارت بر تماشاگران را در طول اجرای نمایش بر عهده می‌گرفت.

کارگردانی‌ی نمایشهایی که در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند نیاز به مهارت و کاردانی بیشتری داشت، زیرا همه‌ی «مجموعه» زیر نظر یك کارگردان اجرا می‌شد. یك کمیته‌ی ناظر (که اکثراً بالغ بر ۱۲ نفر می‌شدند) مسؤول برگزاری نمایشها می‌شد، و همین‌کمیته‌شخص‌یا گروهی‌را برای نظارت برمی‌گزید. در لوسیرن، در سال ۱۵۸۳، این کمیته همه‌ی وظایف را به منشی شهر به نام رنوارد سی سات واگذار کرد. در ۱۵۰۵ در شهر وین تقریباً همین اتفاق افتاد و ویلهلم رولینگن وظایف محوله را بر عهده داشت. در مون[۲۰] در ۱۵۰۱ چهار مدیر ـ بازیگر که هر

کدام دستیاری داشتند برای اجرای نمایش استخدام شدند. برخی از کارگردانان آن قدر مشهور می‌شدند که از شهرهای مختلف به دنبالشان می‌آمدند. ژان بوشه در ۱۵۰۸ پس از آنکه یك «مجموعه» را در پواتیه[۲۱] کارگردانی کرد، هنوز در سال ۱۵۳۲ محبوبیت داشت و مورد درخواست بود. در اسپانیا، لوپه دو روئه‌دا مدیر بازیگران یا کارگردان حرفه‌ای شناخته می‌شد. وی در ۱۵۵۲ از شهر والا دولید[۲۲] به عنوان مدیر واگن نمایش در جشنواره‌های کورپوس کریستی انتخاب شد. در تیرول[۲۳]، که ناحیه‌ای در اتریش و سویس بود، در اوایل سده‌ی شانزدهم شخصی به نام‌ویژیل رامبر در بسیاری از شهرها نمایشهایی را به صحنه اورد.

ژان بوشه وظیفه‌ی کارگردان را چنین خلاصه می‌کند: کارگردان باید ناظر بر ساختن صحنه، استقرار دکور، و وسایل مکانیکی‌ی پشت صحنه باشد؛ او باید برای ساختن و نقاشی صحنه و بنای جایگاه تماشاگران کسانی را انتخاب کند، و باید اطمینان حاصل کند که همه‌ی وسایل مورد نیاز به موقع، و با کیفیت مناسب خواهند رسید؛ اوست که بازیگران را انتخاب و با آنان تمرین می‌کند؛ وی باید از بازیگران انضباط بخواهد، و برای بازیگرانی که از نقش خود تخطی می‌کنند جریمه تعیین کند؛ وی گاه ممکن است نقشی را خود ایفا کند، همچنین باید برای دریافت ورودی از تماشاگران مأمورینی را تعیین نماید؛ کارگردان باید در آغاز نمایش و پس از هر تنفس (آنتراکت) درباره‌ی دنباله‌ی داستان با تماشاگران صحبت کند، و به آنها وعده بدهد که حوادث و معجزات بیشماری در قسمتهای بعدی به وقوع خواهد پیوست. اگرچه همه‌ی کارگردانان مجبور به تعهد کلیه‌ی این مسؤولیتها نبودند، اما بسیاری از آنان چنین می‌کردند. در نتیجه کسی که چنین مقامی را احراز می‌کرد، می‌بایست بر همه‌ی رموز و جنبه‌های تئاتری در یك نمایش مسلط و شاعر می‌بود.

برخی از مورخان معتقدند که کارگردانان در طول اجرا در صحنه می‌ماندند، و بازیگران را در طول ایفای نقش تعقیب می‌کردند. نکات لازم و دیالوگ مربوطه را به نجوا برای بازیگران می‌خواندند (سوفله می‌کردند[۲۴])، و آنها را مدام راهنمایی می‌کردند. این امر منطقی به نظر نمی‌رسد، و مبتنی بر یك روایت غیرموثق، و یك نقاشی (تصویر ۱۱.۵)، درباره‌ی شهادت سن آپولینا است. در این نقاشی تصویر شخصی را می‌بینیم که یك کتاب و یك تعلیمی در دست دارد و در وسط صحنه‌ی نمایش ایستاده است. برخی از مورخان این شخص را مدیر صحنه می‌شناسند، اما دلیل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد که شخص مزبور را بازیگر نشناسیم. این حدسها از آنجا ناشی می‌شود که اگر دیالوگ یك نمایشنامه چنانکه تصویب شده اجرا نمی‌شد، تهیه‌کنندگان جریمه می‌شدند. اما به نظر نمی‌رسد که بازیگران برای ارائه‌ی دیالوگ خود، تنها متکی به مدیر صحنه بوده باشند. از طرف دیگر، کارگردان یا دستیار او احتمالاً می‌توانسته به بازیگران یا افراد دیگر گروه از دور علامت بدهد یا در مواقع اضطراری سوفله کند.

از کارگردانان قرون وسطی مدارك معدودی به دست ما رسیده است. از نمایشنامه‌ای که در فرانکفورت ـ آم ـ مین[۲۵] در ۱۳۵۰ اجرا شده، طوماری از یك کارگردان به دست آمده (به درازای پنج متر) و حاوی‌ی علائمی است که کارگردان به بازیگران می‌داد. این طومار همچنین شرح حرکت صحنه‌ای است که کارگردان تهیه کرده بود. علاوه بر این، چند کتاب سوفلوری دقیق

نیز به دست ما رسیده است، از جمله کتابی متعلق به مون (۱۵۰۱)، و لوسرن (۱۵۸۳). در این کتابها هیچ حرکت و حرفی به تصادف واگذار نشده و کوچکترین جزئیات قبلاً پیش‌بینی و آماده شده است. این کتابها دستمایه‌ی اشخاصی بوده است که، به معنای امروزی‌ی کلمه، کارگردان محسوب می‌شدند.

بازیگران و بازیگری

تعداد بازیگر در نمایشهای مختلف بکلی متفاوت بود. در «مجموعه‌های نمایشی»ی صنفی از شمال انگلستان، بسیاری از نمایشنامه‌های موجود به بیش از ۵ تا ۱۰ بازیگر نیاز ندارند، پس می‌توان نتیجه گرفت که هر صنف به تعداد اندکی بازیگر نیاز داشت. اما تعداد کل کسانی که در یك نمایش شرکت فعال داشتند بسیار زیاد بود. تعیین بازیگر برای نمایشهایی که در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند مشکل بود. در نمایش اعمال حواریون[۲۶] که در ۱۵۳۶ در بورگز[۲۷] اجرا شد، ۴۹۴ نقش را بین ۳۰۰ بازیگر تقسیم کرده بودند. بیشتر نمایشنامه‌هایی که به تعداد کثیری بازیگر نیاز دارند متعلق به سده‌ی شانزدهم می‌باشند. تعداد بازیگران در این دوره نسبت به نمایشنامه‌های سده‌های پیشین افزایش چشمگیری دارد.

غالب بازیگران از افراد محلی انتخاب می‌شدند، اما چگونگی انتخاب بازیگران را تنها در موارد معدودی گزارش کرده‌اند. در ۱۴۷۶ شورای شهر یورك از چهار نفر از «زیرك‌ترین، بصیرترین، و تواناترین بازیگران» خواست تا از میان داوطلبان ایفای نقش آزمایش به عمل آورند. کسی مجاز نبود که در بیش از دو نمایشنامه ظاهر شود. وجود این مقدمات ما را به این نتیجه می‌رساند که اصناف اجباری در گماردن اعضای خود به بازیگری نداشتند. در سال ۱۴۹۶، در سئور[۲۸] شهردار و سه نفر دیگر در گزینش بازیگران همکاری داشتند. در ۱۵۴۰، در شهر پاریس منادیانی در خیابانهای شهر اسب می‌راندند، و از داوطلبان بازیگری دعوت به همکاری می‌کردند. در سال ۱۵۸۳، در لوسِرن اعلانی تهیه شده بود که در آن از داوطلبان بازیگری دعوت می‌کرد تا به نزد منشی شهر بروند و نامنویسی کنند، و پس از نامنویسی، منشی شهر با کمك کمیته‌ای بازیگران را انتخاب می‌کرد. در مواردی که یك نمایشنامه چند بار تکرار می‌گردید، احتمالاً همان بازیگران قبلی، سالها همان نقشها را ایفا می‌کردند.

بازیگران غالباً از میان تجار یا صنعتگران برگزیده می‌شدند، و گاه نیز روحانیان یا نجیب‌زادگان ایفای نقشی را بر عهده می‌گرفتند. آنها اکثراً مردان و پسران جوان بودند، اما در فرانسه زنان و دختران نیز گاه در صحنه ظاهر می‌شدند. بازی کردن نقشهای دوگانه و چندگانه رواج بسیاری داشت. در سال ۱۵۴۷، در والنسین بیش از ۱۰۰ نقش را به ۷۲ بازیگر واگذار کردند، و در مون، در سال ۱۵۰۱، حدود ۳۵۰ نقش را بین ۱۵۰ بازیگر تقسیم کردند. از طرف دیگر، گاه یك نقش به بیش از یك بازیگر نیاز داشت؛ از جمله هنگامی که شخصیت نمایش از کودکی تا بزرگسالی در صحنه ظاهر می‌گشت. برای صحنه‌های خشن، مانند سر بریدن یا زنده سوزاندن، به جای بازیگران از آدمکها استفاده می‌شد.

برای تضمین اجرای مقررات و انضباط بازیگران روشهای مختلفی وجود داشت. در لوسِرن، در ۱۵۸۳، هر داوطلب بازیگری ۱۴ روز فرصت داشت تا اعلام کند

نقش مورد نظر را پذیرفته است؛ و هنگامی که نقش را می‌پذیرفت، باید سوگند یاد می‌کرد که بازی را نیمه‌کاره رها نخواهد کرد. در والنسیَن، در ۱۵۴۷، هر بازیگر مجبور بود در محضری سوگند یاد کند که در روزهای موعود در صحنه حاضر خواهد شد. تمهیدات دیگری نیز در موافقتنامه‌های والنسیَن چیده می‌شد، از جمله: هر بازیگری موظف بود همان نقشی را که برای او در نظر گرفته بودند ایفا کند و طبق برنامه در تمرینات حاضر شود، همین طور موافقت می‌کرد که در کار ناظران کمیته دخالت نکند، یا در برابر تصمیمات آنان نق نزند. در مورد غیبت در تمرینات و تخلفات از قانون، برای بازیگران جریمه‌هایی در نظر گرفته می‌شد. از موافقتنامه یا قراردادهایی که از شهرهای دیگر به دست آمده پیداست که حسادت، استعفا، و مشاجره در میان بازیگران رواج داشته است، و در سده‌ی شانزدهم تهیه‌کنندگان برای پیشگیری از این مشکلات تجربیات فراوانی آموخته بودند.

زمان تمرین، با معیارهای امروزی، بسیار کم بود. مثلاً برای نمایشی که اجرای آن در مون چهار روز تمام طول می‌کشید، تنها ۴۸ روز تمرین در نظر گرفته شده بود. تنها دو تا پنج تمرین برای اجرای «مجموعه»های انگلیسی کافی بوده است.

از طریق مدارکی که از سال ۱۵۸۳ از لوسرن به جا مانده، مقداری از روند کلی کار و تمرینات قابل استنباط است: در نمایشی که زمان اجرای آن ۲۴ ساعت بوده است، پیش از اولین تمرینات، همه‌ی اعضای نمایش جمع شده‌اند؛ متن نمایش برای تمرین به ۱۲ قسمت تقسیم شده است؛ علاوه بر تمرینات جمعی، بازیگرانی که با یکدیگر نقش داشتند موظف بوده‌اند جداگانه با هم تمرین کنند؛ وقتی در طول کار با مشکلی روبرو می‌شدند، تمرینهای اضافی در نظر گرفته می‌شد؛ و تغییرات در دیالوگ و بازی باید در طول تمرینات مقدماتی صورت می‌گرفت. با آنکه نمایش در فضای آزاد اجرا می‌شد، تمرینات در یك تالار بزرگ سربسته به عمل می‌آمد. در این سال، بین اولین تمرین و اولین اجرا هشتاد روز فاصله افتاده است، اما تعداد کل تمرینات ذکر نشده است.

سازمانهایی که مخارج نمایش را تأمین می‌کردند در طول تمرینات برای بازیگران غذا و آشامیدنی تهیه می‌کردند. اگر یکی از شرکت‌کنندگان غیبت می‌کرد، لازم بود دیگری را به جای او بگمارند، و مزد شخص تازه وارد را از بازیگری که غیبت کرده بود می‌ستاندند. در صورتی که بازیگرِ غیبت کرده فقیر می‌بود، گروه تهیه‌کننده متعهد پرداخت این پول می‌شد.

معلوم نیست که تمرین نهایی با لباس مرسوم بوده باشد، احتمالاً هر قطعه‌ای جداگانه تمرین نهایی می‌شد؛ اما برخی از نمایشنامه‌ها آن‌قدر طولانی بودند (مثل نمایشنامه‌ای در بورگز، در ۱۵۳۶، که اجرای آن چهل روز طول کشید) که تمرین نهایی با لباس با معیارهای امروزی غیرممکن می‌نماید. از طرف دیگر در سال ۱۵۰۹، در رومنز[۲۹] پس از آنکه تمرین با لباس انجام گرفت، دریافتند که زمان نمایش بسیار طولانی است، و قسمت اعظم آن حذف شد. در سال ۱۵۴۷، در والنسین در یك نمایش که ۲۵ روز پشت سر هم در بعد از ظهرها اجرا می‌شد، از بازیگران خواسته شده بود هر روز از ساعت ۷ صبح در محل حاضر باشند، و پیداست این درخواست به منظور تمرین نمایشی بوده که بعدازظهر اجرا می‌شده است.

در نمایشهایی که در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند بازیگران به هیأت دسته ابتدا در حوالی محل نمایش و سپس هنگام رسیدن به صحنه، مدتی در اطراف مکان نمایش راهپیمایی می‌کردند، و پس از آن در نزدیکی عمارتهای مورد نظر خود در صحنه جا می‌گرفتند. در بسیاری از موارد بازیگرانی که بازی نداشتند در مقابل دید تماشاگران می‌ایستادند و در مواقع لزوم قدم پیش نهاده و نقش خود را ایفا می‌کردند، و باز به محل خود باز می‌گشتند. در لوسرن روش جالبی طرح شده بود که بازیگران می‌توانستند برای تعویض لباس ناگهان ناپدید شوند، و یا در خلال نمایشی که ۲۴ ساعت به طول می‌انجامید، چیزی بخورند. در والنسین با بازیگران توافق شده بود که در طول اجرا بدون اجازه محل نمایش را ترك نکنند، و در خلال نمایش به آنها غذا داده شود. در پایان نمایش بازیگران به هیأت دسته به طرف مکان ویژه‌ی خود راهپیمایی کرده، و در آنجا در ضیافتی شرکت می‌کردند.

در بعضی برنامه‌های منفرد از «مجموعه‌های نمایشی» بازیگران موظف بودند با واگنِ صحنه به نقاط تعیین شده در شهر بروند، و نمایش را در آنجا تکرار کنند. در چنین مواردی، بین هر اجرا یك راهپیمایی برگزار می‌شد.

بدون شك کیفیت بازیگری در نمایشهای گوناگون تفاوتهای چشمگیری داشته است. از گزارشهای قرون وسطایی درمی‌یابیم که بعضی از بازیگران به شدت تجلیل می‌شدند، و در برخی از گزارشها بازیگران لعنت شده‌اند. چنین به نظر می‌رسد که صدا در بازیگری بیش از هر چیز دیگر اهمیت داشته است. در نمایشهای بومی، بخلاف نمایشهای عبادی، گفتار به آواز نبود و بازیگران با زبان و لهجه‌های کوچه و بازار سخن می‌گفتند. از آنجا که نمایشنامه‌های به دست آمده فاقد ظرافت هستند، لذا می‌توان دریافت که برای ایفای نقش در آنها نیازی به بیان فاخر و شیوا نبوده است. غالب شخصیتهای نمایش تیپ بودند، و تنها حرکتهای معدودی از آنها انتظار می‌رفت (حرکاتی برای ستایش، شعف، خشم، یا اندوه)، نقشهای جدی در این نمایشها به دقت تعیین و تثبیت شده بودند، اما نقشهای کمدی امکان بدیهه‌سازی یا پانتومیم بیشتری داشتند.

اگر بازیگری برای ارائه‌ی واقعگرایانه‌ی نقش خود تلاش می‌کرد، خود را به خطری جدی می‌افکند. در ۱۴۳۷، در متز[۳۰] بازیگری که نقش یهودا را ایفا می‌کرد، هنگام به دار آویخته شدن نزدیك بود واقعاً خفه شود؛ در ۱۴۹۶، در سئور لباس شیطان آتش گرفت؛ و در نمایش دیگری بازیگرانی که صحنه‌ی جهنم را اجرا می‌کردند، اکثراً به وسیله‌ی آتش و دود توپ و وسایل دیگرِ ایجاد صوت مجروح شدند.

در سده‌ی شانزدهم تعدادی از بازیگران چندان مهارت و تجربه کسب کرده بودند که به عنوان مربی استخدام می‌شدند. در مورد میزان رواج بازیگری‌ی حرفه‌ای اختلاف نظر وجود دارد. با آنکه اکثر بازیگران غیر حرفه‌ای بودند، اما معدودی از آنها دستمزد یك بازیگر حرفه‌ای را دریافت می‌کردند. در پایان قرون وسطی، بازیگران حرفه‌ای به صراحت ابراز وجود و اعلام موجودیت کردند.



تصویر ۱۲.۵ الف: صحنه‌ای که در آن یهودا بوسیدن مسیح، او را به سربازان لو می‌دهد. لباسهای قرون وسطایی در این تصویر قابل توجه است

لباسهای نمایش

در نمایشهای قرون وسطی بسیاری از شخصیتهای نمایش لباسهای معاصر آن دوران را می‌پوشیدند. مثلاً سربازان رومی زره‌های قرون وسطایی می‌پوشیدند، و لباس روحانیان رده بالای یهودی همان لباس اسقفهای کاتولیك بود. بسیاری از شخصیتهای انجیلی که وابسته به مسیحیت ارتدکس بودند، و کسانی که از نظر تاریخی یهودی محسوب می‌شدند، کسوت کشیشها را دربر می‌کردند، و یهودیانِ دیگر همان لباسهای معمولِ یهودیانِ قرون وسطی را می‌پوشیدند. خدا در لباس امپراتور یا پاپ ظاهر می‌شد، و لباس فرشتگان همان لباس کلیسایی با بالهای مصنوعی بود. هر شخصیت مهم زمینی یا آسمانی، یك نشانه یا شیء تمثیلی همراه خود داشت (مثلاً میکائیل فرشته‌ی مقرب، شمشیر آتشینی را دور سر می‌گرداند). شیاطین لباسهای تخیل‌آفرینی داشتند، زیرا قرار بود شبیه پرندگان شکاری، هیولاهایی با سر حیوانات، جانورانی فلس‌دار، دُمدار، شاخدار، یا چنگال‌دار باشند. بازیگران غالباً موظف به تأمین لباس خود بودند، مگر آنکه لباس صحنه‌شان با لباس روزمره تفاوت می‌داشت. بنابراین، اسنادی که از سازمانهای تولید نمایش به دست آمده تنها هزینه‌های مربوط به لباسهای استثنایی، همچون لباس شیاطین یا آدمکها، و وسایل صحنه را ضبط کرده‌اند. بازیگران بویژه هنگام ایفای نقش افراد متمول مخارج زیادی را متحمل می‌شدند. اجرای نقشهای دوگانه مخارج را باز هم بیشتر می‌کرد، بخصوص در سده‌ی شانزدهم که لباس صحنه، حتی برای شخصیتهایی از طبقات فرودست، از پارچه‌های گرانقیمت تهیه می‌شد. گاه از توانگران شهر، حتی آنهایی که در نمایش شرکت نداشتند، خواسته می‌شد برای بازیگرانی که قادر به تأمین لباس خود نبودند لباس تهیه کنند، این امر در سال ۱۵۱۷ در شهر شالن - سور - مارن[۳۱] اتفاق افتاد. منابع دیگرِ تأمین لباس، روحانیان (که لباس خود را قرض یا اجاره می‌دادند)، اشخاصی که تهیه‌ی لباس را تعهد کرده بودند، یا افراد دیگر (کسانی که تهیه‌ی لباس و دکور نمایش را کنترات می‌کردند) بودند.

از آنجا که بازیگران موظف به تهیه‌ی لباس خود

بودند، نیاز به همفکری و هماهنگی داشتند. در لوسرن کارگردان شرح دقیقی از لباس مورد نظر را به بازیگرانش می‌داد. لذا منطقی است که فرض کنیم در نقاط دیگر نیز وضع به همین منوال بوده است. این تعهدات در مورد وسایل دیگر مورد نیاز بازیگر نیز صادق بود، مگر آنکه آن وسیله به راحتی قابل حصول نمی‌بود؛ وسایلی مثل عصا، گردن‌بند، طناب، و غیره. در این صورت از بازیگران نمایشهای دیگر، که آن وسیله را قبلاً تهیه کرده بودند به عاریه گرفته می‌شد. البته تهیه‌ی اشیاء غیرعادی و گرانقیمت بر عهده‌ی تهیه‌کنندگان بود.

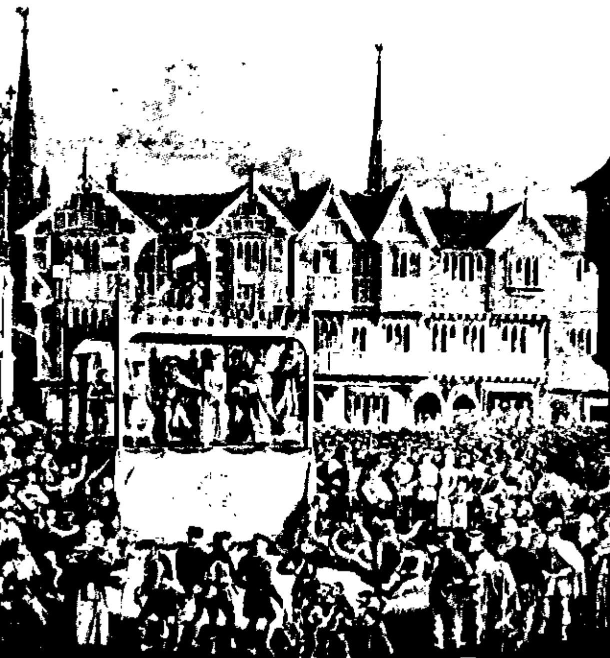
صحنه‌ی نمایش در اواخر قرون وسطی

صحنه‌هایی که نمایشهای بومی ـ مذهبی قرون وسطی در آنها اجرا می‌شد دو نوع بودند: صحنه‌های ثابت و صحنه‌های متحرك. صحنه‌های ثابت در سراسر اروپا رواج بیشتری داشتند، اما در انگلستان و اسپانیا صحنه‌های متحرك نیز به کار برده می‌شدند. از آنجا که اغلب نمایشنامه‌های به دست آمده از انگلستان قرون وسطی مربوط به مراسم کورپوس کریستی هستند، و در این مراسم از واگنهای سیار نمایشی استفاده می‌شد، از اینرو صحنه‌های تئاتری انگلستان در قرون وسطی را متحرك می‌شناسند. نظر سنتی بر آن است که هر نمایشی از یك «مجموعه» بر روی یك واگن، و در روزهای نمایش، به ترتیب در چند نقطه‌ی شهر اجرا می‌شد.

اما نظریه‌ی فوق اخیراً از جانب محققان مورد تردید قرار گرفته است. آنان معتقدند نمایشنامه‌ها در نقاط مختلف شهر اجرا نمی‌گردیدند، بلکه در مراسم کورپوس کریستی، که با راهپیمایی همراه بود، واگن نمایش نیز همراه راهپیمایی به حرکت درمی‌آمد، مثل ارابه‌ی کارناوالهای امروزی، و در حالی که واگن در شهر حرکت می‌کرد، در ایستگاههای مختلف، بازیگران چکیده‌ی نمایش را عرضه می‌کردند. این محققان همچنین معتقدند که کل نمایش تنها در یك نقطه اجرا می‌شد، و در مکان نهایی، خود واگن به جای «عمارت» (رجوع شود به فصل چهارم) به کار برده می‌شد. اگر این نظر صحیح باشد، در این صورت نمایشهای شمال انگلستان می‌باید شبیه‌نمایشهای بقیه‌ی قاره‌ی اروپا بوده باشند. نظر اخیر کاملاً پذیرفته شده نیست و ما در اکثر موارد از همان نظریه‌ی سنتی پیروی می‌کنیم.

تردیدی نیست که در بعضی از شهرهای انگلیسی واگنهای نمایشی در مراسم کورپوس کریستی نقش داشته‌اند، اما از این واگنها شرح دقیقی به دست ما نرسیده است. غالب مباحثی که در زمان ما در این باره وجود دارد مبتنی بر گزارشی است که دیوید راجرز در کتاب خود به نام کتاب دعای روزانه، یا خاطرات چندی از شهر چستر[۳۲] (دستنوشته‌ای متعلق به اواخر سده‌ی شانزدهم یا اوایل سده‌ی هفدهم) شرح داده است. راجرز می‌نویسد واگنهای نمایشی «داربستهای چوبی بزرگی بودند با دو اتاق در دو طبقه که بر روی یك گاری چهارچرخه سوار می‌شدند. طبقه‌ی پایین محل لباس‌کنی و پشت صحنه محسوب می‌شد، و طبقه‌ی بالا محل بازی بود» (یکی دیگر از نسخ موجود از این کتاب می‌نویسد که گاریها شش چرخ داشتند).

شرح راجرز که از مدتها پیش پذیرفته شده بود،

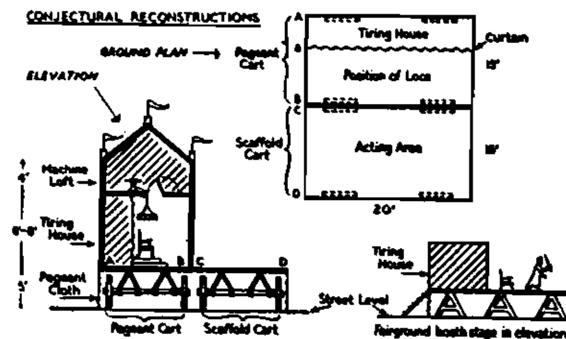


تصویر ۱۳.۵. بازسازی یك نمایش سیار (از مجموعه‌های نمایشی)، در یك واگن نمایشی. برگرفته از رساله‌ای در باب نمایش سیار یا صناعت دراماتیك... در کاونتری... (۱۸۲۵)



تصویر ۱۴.۵. (*) یك صحنه‌ی متحرك از بازیگران سیار در قرون وسطی و رنسانس.

امروز به دو دلیل اصلی مورد تردید قرار گرفته است. نخست آنکه، مسلم نیست راجرز خود اجرای نمایش در این واگنها را دیده باشد. دوم آنکه، واگنی که او شرح می‌دهد بسیار سنگین و کند می‌نماید. واگن مورد نظر او می‌بایست حداقل ۵ متر ارتفاع داشته باشد (با احتساب ارتفاع چرخها، فضای لباس‌کنی، و صحنه‌ی نمایش)، و چنین واگنی برای اینکه بتواند از خیابانها و کوچه‌ها عبور کند می‌بایست باریك باشد. اگر ارتفاع واگن به دو قسمت عمارت و محل بازی نیز تقسیم می‌شد، بازیگران ناچار می‌بودند در اتاقکی باریك که حدود ۳ متر ارتفاع داشت بازی کنند. حال اگر نمایشنامه‌ی «روز محشر» را که متعلق به «مجموعه‌ی نمایشی» چستر است در نظر

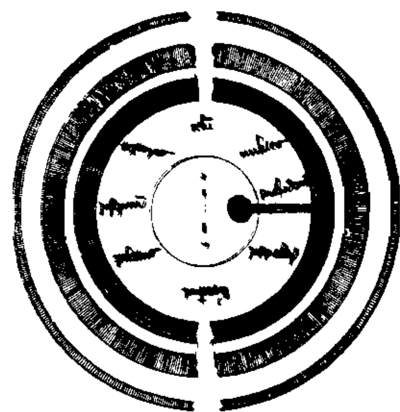


تصویر ۱۵.۵. بازسازی یك واگن نمایشی و نقشه‌ی محل و شکل استقرار صحنه در نمایشهای انگلیسی از کتاب تئاترهای اولیه‌ی انگلیسی از ویکهام، جلد اول. انتشارات دانشگاه کلمبیا.

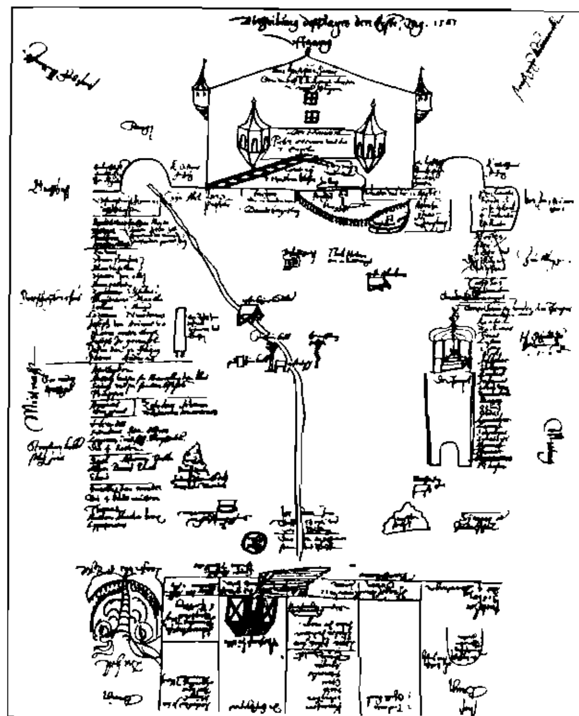
بگیریم، که صحنه‌های بهشت، زمین و دوزخ آن بیش از بیست شخصیت دارد، اجرای چنین نمایشی در آن واگنها غیرعملی می‌نماید. به این دلیل و دلایل دیگر، گلین ـویکهام‌در کتاب تئاترهای اولیه‌ی انگلیسی[۳۳] پیشنهاد می‌کند که واگنهای نمایشی اتاقهایی یك طبقه بودند که عمارت و«خارج صحنه» هر دو در آن قرار داشتند. به نظر ویکهام واگن تنها وظیفه داشت که پس‌زمینه‌ی صحنه و لباس‌کنی را تأمین کند و بازی در روی سکویی که واگن را به آن وصل می‌کردند اجرا می‌شد. از طرفی در شرح صحنه‌هایی که به دست آمده می‌دانیم که بازیگران گاه در سطح زمین و در خیابان بازی می‌کردند. به هرحال با آنکه نظریه‌ی ویکهام نیز قابل اثبات نیست، اما پذیرفتنی‌تر از گزارشهایی است که پیش از او وجود داشته است. اگر نمایشنامه‌ها تنها یك بار، آن هم در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند، چنانکه برخی از محققان اظهـار می‌دارنـد، بازیگران قادر می‌بودند از یك سکوی وسیع استفاده کنند، و صحنه را در واگنی متحرك به پشت سکوی اصلی ضمیمه کنند.

واگنهای نمایشی لزوماً یك شکل و یك اندازه نبوده‌اند. از آنجا که هر صنفی همیشه یك نوع نمایش را اجرا می‌کرد، لذا واگنهای هر گروه مطابق نیازهای آن گروه ساخته می‌شد. در موارد نادری که یك واگن برای استفاده‌ی بیش از یك صنف به کار می‌رفت، در آن صورت صحنه‌های آن چند نمایش، احتمالاً به یکدیگر شبیه می‌شدند.

تصویر ۱۶.۵. نقشه (در بالا) و مقطع (در پایین) یك صحنه‌ی گرد، در پرانزانولو (در انگلستان). این ساختمان که احتمالاً در سده‌ی پانزدهم بنا شده، ممکن است برای اجراهای نمایشی ساخته شده باشد. طرح نقشه در سده‌ی هجدهم در کتاب صحنه‌های شکسپیری (۱۹۰۹) توسط آلرایت تهیه شده است



نمایشهـای «همـراه با راهپیمـایی» منحصـر به انگلستان نبود، در بلژیك، هلند، و بویژه در اسپانیا نیز احتمالاً این مراسم معمول بوده است. ما نمی‌دانیم که واگنهای نمایشی نخستین بار در چه سالی در اسپانیا معمول شده‌اند، اما می‌دانیم که در سال ۱۵۵۵ این گونه نمایشها در اسپانیا رواج داشته‌اند. واگنها در اسپانیا بیشتر به طریقی که ویکهام ذکر می‌کند ساخته می‌شدند.



تصویر ۱۷.۵. نقشه‌ی صحنه‌ی یك نمایش مقدس در ۱۵۸۳ در لوسرن که توسط رنوارد سی‌سات برای اولین روز اجرا تهیه شده است. در بالا بنایی است که به عنوان بهشت به کار می‌رفت، و در پای آن باغ بهشت قرار داشت. در پایین تصویر در هر دو طرف عمارتهایی مشاهده می‌شود که در کنار هر یك صورت اسامی بازیگران مربوط به آن عمارت ذکر شده است. در طرف چپ و پایین محل دوزخ مشاهده می‌شود. کتابخانه‌ی ملی برگر، لوسرن.

در هر مکان نمایش در شهر یك سکو وجود داشت و واگن یـا کـاروس[۳۴] در کنار آن سکو قرار داده می‌شد و نمایش بر روی آن اجرا می‌گردید. دکور این نمایشها پیچیده بود، در نتیجه حدود سه تا چهار واگن برای هر نمایش به کار می‌رفت (در فصل هشتم،تئاتر اسپانیا،به تفصیل بررسی شده است).

به طور کلی صحنه‌های ثابت در اروپا از واگنهای نمایشی معمولتر و اندازه‌ی آنها متنوع‌تر بودند. در بورگز و رم، آمفی تئاترهای رومن به کار می‌رفت. در کورنوال[۳۵] ترکیب نمایشی‌ی «صحنه‌های مدور کورنوالـی» به رم شباهت داشت (این صحنه‌های مدور به قطر تقریبی ۴۲ متر بودند، که البتـه منحصـراً برای نمـایش ساختـه نمـی‌شدند). گاه در گورستانهای مربوط به کلیسا نیز صحنه‌ای برپا می‌گردید. حیاط خانه‌های شخصی نیز (والنسین، سال ۱۵۴۷) یا دیرها (رومنز، سال ۱۵۰۹) گاه به عنوان مکان نمایش به کار می‌رفت. رایجترین مکان برای صحنه میدانهای وسیع عمومی بود، چنانکه در فرانکفورت ـ ام ـ مین در سال ۱۳۵۰، و در مون در ۱۵۰۱، و در لوسرن در سال ۱۵۸۳ معمول بوده است.

فاصله‌ی بین بازیگران و تماشاگران متفاوت بود. در آمفی تئاتر و تئاترهای مدور کورنوالی تماشاگران امکان دیدن صحنه را از چهار طرف داشتند. در لوسرن تماشاگران در سه طرف صحنه جمع می‌شدند، و در مون تماشاگران تنها قادر بودند صحنه را از روبرو و از یك طرف مشاهده کنند.

معمولترین صحنه سکوی مستطیل شکل درازی بود که در مقابل یك ساختمان یا ردیف خانه‌ها ساخته می‌شد، و گاه تا اواسط میدان ادامه می‌یافت. گاه نیز صحنه روی سکو نبود و عمارتها مستقیماً روی زمین قرار داده می‌شدند. اندازه‌ی صحنه‌ها نیز تنوع زیادی داشت.



تصویر ۱۸.۵ البرت کوسر از روی نقشه‌ی رنوارد سی‌سات مدلی ساخته، که مربوط به نمایش مصائب در سال ۱۵۸۳ در لوسرن است (نقشه‌ی تصویر ۱۷.۵) موره‌ی تئاتر مونیخ.

در سال ۱۵۱۶ در اوتون سکویی به درازای ۶۰ متر ساخته شده بود، و در رومنز در ۱۵۰۹ صحنه حدود ۳۶ متر درازا و ۱۸ متر پهنا داشت. در لوسرن مکان بازی شکل مشخصی نداشت و حدود ۳۸ متر درازا، و بین ۲۴ تا ۱۸ متر پهنا داشت.

علاوه بر صحنه‌های خارجی گاه سکوهایی در داخل ساختمانها نیز به کار گرفته می‌شد. مثلاً کنفره‌ری دولاپاسیون[۳۶] در پاریس بیش از صدسال در بیمارستان ترینیتی نمایش اجرا کرد و صحنه‌ی آن تنها حدود ۱۳ متر درازا داشت.

صحنه‌پردازی

همچون ساختمان کلیسا، فضای نمایش از دو عنصر اصلی تشکیل می‌شد: عمارت، و صحن(پلاته)[۳۷]؛ و مثل درامهای عبادی، ترکیب مکان صحنه چنان بود که با عمارتی ارتباط داشته باشد، و اندازه‌ی این مکان برحسب نیاز صحنه افزایش می‌یافت. این قرارداد بدون توجه به نوع صحنه همیشه رعایت می‌شد.

اکثر واگنهای نمایشی تنها یك عمارت و گاه تا سه عمارت را نیز همراه خود می‌کشیدند. اگر چه امکانات دکور هر واگن محدود بود، اما کل «مجموعه‌ی نمایشی» به وسایل متنوع بسیاری نیاز داشت، و غالباً در «مجموعه»ها بیش از ۱۰۰ عمارت به کار برده می‌شد. (هر عمارت در حقیقت پس‌زمینه‌ی یك صحنه می‌شد.)

صحنه‌های ثابت برای تماشاگران مسلماً جذابتر از صحنه‌های متحرك بود، زیرا در صحنه‌های ثابت همه‌ی صحنه‌های نمایش قبلاً چیده می‌شد و منظره‌ای تماشایی‌تر داشت. به هر حال این رسم به تدریج توسط دیگران تعدیل یافت. بسیاری از نمایشنامه‌ها به علت وسعت زیاد، به وسیله‌ی تنفسها (آنتراکتها)ی مختلفی که هر کدام از یك تا ۲۴ ساعت طول می‌کشید به قسمتهای مختلف یا سیاحت‌ها[۳۸]) تقسیم می‌شدند. در این فواصلِ تنفس، عمارتها به نسبت نیاز تعویض می‌شدند؛ علاوه بر



تصویر ۱۹.۵. صحنه‌ای از یك نمایش مصائب در والنسین که در سال ۱۵۴۷ اجرا شده است. عمارت بهشت در سمت چپ و عمارت دوزخ (با دروازه‌ی جهنم) در طرف راست قابل توجه است. عمارتهایی که در بین این دو مشاهده می‌شوند، هر روز به نسبت نیاز نمایشنامه تغییر می‌یافتند. برای اجرای این نمایش ۲۵ روز وقت لازم بود. کتابخانه‌ی ملی پاریس.

آن گاه در شکل عمارتها نیز تغییراتی داده می‌شد تا مکانهای مختلفی را نشان دهند. لذا مشکل بتوان گفت برای نشان‌دادن مکانهایی که در نمایشنامه‌های موجود ذکر شده‌اند، چند عمارت به کار می‌رفته است. در متن نمایشی که در سال ۱۵۸۳ در لوسرن اجرا شد، حدود ۷۰ مکان مختلف ذکر شده است، در حالی که هنگام اجرا بیش از ۳۲ عمارت به کار نرفته بود.

پیچیدگیهای دکور یك نمایش روز به روز تغییر می‌یافت. در اوایل سده‌ی پانزدهم در یك نمایش مصائب مسیح، در آراس[۳۹]، تعداد عمارتهای هریك از چهار سیاحت (یا بخش) بین هشت تا ۱۵ عدد بود. در نمایشنامه‌های دیگر برای هر سیاحت احتمالاً تا بیش از بیست عمارت مورد نیاز بود. با آنکه هویت هر عمارت برای تماشاگران کاملاً معلوم بود، اما به این بسنده نمی‌شد. کارگردان معمولاً در آغاز سیاحت به صحنه می‌آمد و (همراه اطلاعات دیگری که می‌داد) عمارت و معنای آن را بازگو می‌کرد. گاه نیز معنا و هویت هر عمارت در جلوی آن نوشته می‌شد.

دو عمارتی که در غالب نمایشها وجود داشت بهشت و جهنم بود. بهشت به‌طور معمول در یك طرف صحنه و جهنم در طرف دیگر صحنه قرار داده می‌شد. عمارتهای زمینی‌ِ دیگر بین این دو قرار می‌گرفت، و این امر نشانه‌ی طبیعت دوگونه‌ی انسان محسوب می‌شد، و راههایی را نشان می‌داد که انسان می‌تواند برگزیند. از آنجا که این دو جزء صحنه از مهمترین و پایدارترین اجزاء محسوب می‌شدند، لذا شکل پیچیده و مفصلی داشتند، زیرا لازم نبود هر روز تغییر کنند.

براساس منابع موجود، ساختن بهشت از مشکلترین قطعات صحنه به‌شمار می‌رفت؛ زیرا بنا بود این عمارت شگفتی‌ِ تماشاگران را برانگیزد. اما کیفیت ساخت این عمارتها در همان منابع ذکر نشده است. در سده‌های پانزدهم و شانزدهم بهشت را معمولاً بر بالای عمارتهای دیگر می‌ساختند. به عنوان یك قاعده، عمارت بهشت بایستی بر بالای یك «بهشت زمینی» (باغ عدن)

تصویر ۲۰.۵. [illegible] ... رساله‌ای در باب نمایشهای مذهبی [illegible] (۱۸۲۵)



ساخته می‌شد، یا بر بالای اتاقی که در سطح زمین قرار داشت. اندازه‌ی بهشت احتمالاً بزرگ بود، زیرا معمولاً اشخاص زیادی را در خود جای می‌داد: در سال ۱۴۷۴ در روان[۲۰]، خدا به همراه صلح، شفقت، عدالت، حقیقت، و سلسله مراتب نه گانه‌ی فرشتگان ظاهر شد. گاه بهشت را کروی شکل می‌ساختند و همه‌ی حجم آن را با نور درخشان و غیرمستقیمی توسط مشعل و شمع، نورپردازی می‌کردند، تا نشان دهند که نوری طلایی‌رنگ از بهشت ساطع است. هر از گاهی در بهشت گشوده و بسته می‌شد و فرشتگان با وسایل مکانیکی میان فضای بهشت و جهنم به «پرواز» درمی‌آمدند. البته این‌گونه صحنه‌ها در نمایشهای کوچکتر توسط پله، یا پله‌های نامرئی، انجام می‌گرفت، ولی نکته‌ی قابل توجه این است که شکل ظاهری بهشت می‌بایست تاحد امکان دلپذیر و شگفت‌انگیز می‌بود.

دوزخ، اما، تاحد ممکن رعب‌آور ساخته می‌شد، و درست به همان‌گونه که بهشت در طبقه‌ی بالای صحنه ساخته می‌شد، قسمتهایی از جهنم در زیر سطح زمین قرار می‌گرفت. گاه جهنم به گونه‌ی شهری با استحکامات زیاد تجسم می‌یافت، بویژه در نمایشهایی که حضرت مسیح برای بازکردن دروازه‌های دوزخ بر آن یورش می‌برد تا ارواح زندانی را آزاد سازد. در بعضی نمایشها دوزخ به چهار قسمت تقسیم می‌شد: اعراف پیامبران انجیلی و دیگران، که برطبق آموزه‌ی قرون وسطایی باید در آنجا چشم به‌راه می‌ماندند تا زمانی که نیروی حیات‌بخش مسیح آنان را برهاند؛ اعراف اطفال؛ برزخ؛ و چاه ویل که معمولاً در زیرزمین ساخته می‌شد. دروازه‌ی دوزخ گاه به‌صورت یك هیولا («دهان دوزخ») ساخته می‌شد تا به نظر برسد که دوزخیان را می‌بلعد. آتش، دود، سر و صدا، و فریاد دوزخیان از دهان دوزخ به گوش می‌رسید، و شیطان از داخل آن با یك حمله‌ی ناگهانی گناهکاران را می‌ربود تا به لعنت‌گاه ابدی

بیفکند.

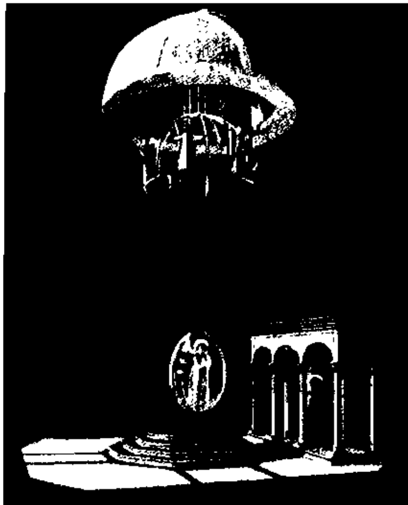
عمارتهایی که مکانهایی زمینی را نشان می‌دادند ساده‌تر درنظر گرفته می‌شدند، هرچند که زرق و برق آنها به نیازهای نمایش بستگی داشت. بسیاری از عمارتها پرده داشتند تا در صورت لزوم صحنه‌ی داخل آن غایب یا ظاهر گردد. اندازه و شکل این عمارتها با یکدیگر تفاوت داشت؛ بعضی شش گوش و برخی گرد یا مستطیل شکل بودند؛ برخی نیز حدود یك متر بالاتر از سطح صحنه قرار داده می‌شدند. این عمارتها اغلب با تخت‌خوابها، میزها، نیمکتها، محرابها، یا سریرهایی تزیین می‌شدند، و گاه، چنانکه در سال ۱۵۰۱ در مون ساخته شد، به صورت مجللی تزیین می‌یافتند. وسایل زینتی‌ی این‌گونه صحنه‌ها را از خانه‌ی توانگران یا کلیساها قرض می‌گرفتند.

گاه در انتهای صحنه یك پرده، که آسمان را القا می‌کرد (گاه با خورشید، ماه، و ستارگان) آویخته می‌شد. از پرده‌هایی که نقش ابر بر آنها نقاشی شده بود برای پنهان کردن وسایل پرواز شخصیتها و ابزار افکتهای مخصوص استفاده می‌شد. صحنه قابی نداشت و به سادگی از مکانی به مکان دیگر تبدیل می‌شد، و برای تغییر مکان کافی بود بازیگران جا عوض کنند. صحنه‌های قرون وسطایی با گردآوردن بهشت، زمین، و جهنم تجسم نمادین همه‌ی کیهان بودند.

هرچند افراد زیادی برای رنگ‌آمیزی و دکورسازی دست اندر کار بوده‌اند، اما درباره‌ی کار این‌گونه افراد مدارك بسیار معدودی به دست ما رسیده است. گاه از شهر دیگری مدیر هنری استخدام می‌شد، چنانکه در ۱۵۰۱ در مون پیش آمد. در سال ۱۵۰۹ در رومنز حدود چهارماه و نیم پیش از اجرای نمایش نجارها مشغول به کار بودند. در لوسرن کارگردان نمایش کار کسانی را که به منظور ساختن عمارتها استخدام می‌شدند، یا هنرمندان ماهری که عمارتها را رنگ و نقاشی می‌کردند و پرده‌های نقاشی و آدمك می‌ساختند، رهبری و نظارت می‌کرد. افراد دیگری نیز در کارهای فنی و تهیه و تولید افکتهای مخصوص در نمایشها شرکت فعال داشتند، که ما از کار آنها اطلاع زیادی نداریم.

افکتهای مخصوص

بسیاری از نمایشهایی که قصد واقعگرایی داشتند، از افکتهای مخصوص استفاده می‌کردند و در سده‌ی



تصویر ۲۱.۵. (a) یك وسیله‌ی مکانیکی برای پرواز شخصیتها، و صعود و نزول فرشتگان. در این صحنه فرشته‌ای در مقابل حضرت مریم از آسمان به زیر می‌آید. طرح از برونله‌سچی، سده‌ی پانزدهم.

پانزدهم و شانزدهم این نوع استفاده‌ها رو به افزایش نهاد.

ساختن افکت مخصوص در قرون وسطی عموماً منحصر به «پرواز» شخصیتها بود. اکثر صحنه‌های ثابت را در کنار دیواری می‌ساختند و بر بالای بام آن دیوار چرخ چاه و قرقره‌های بالاکش نصب می‌کردند، و این دستگاهها را توسط پارچه‌هایی با نقش آسمان و ابر پنهان می‌ساختند. در پشت عمارت بهشت نیز دستگاههایی نصب می‌شد. با استفاده از این ابزارها، فرشتگان بین زمین و آسمان پرواز می‌کردند. لوسیفر[۲۱] مسیح را تا بام معبد بالا می‌کشید (ارتفاعی حدود ۱۲ متر)؛ ارواحی که از اعراف آزاد می‌شدند به صورت شناور تا دروازه‌ی بهشت بر بالای صحنه پرواز می‌کردند؛ شیاطین و هیولاهایی که از دهانشان شعله بیرون می‌زد، از بالای صحنه به زمین فرو می‌افتادند. گاه شخصیتها در لباس ابر در فضای صحنه بالا و پایین می‌رفتند.

دستگاههای افکت دیگری نیز وجود داشت که از زیرزمین صحنه هدایت می‌شدند. وجود درهای مخفی در صحنه به بازیگران امکان می‌داد تا ناگهان ظاهر یا غایب گردند، و تعویض بازیگران زنده با آدمکها، برای صحنه‌های خشونت‌بار، با مهارت انجام می‌گرفت. در صحنه‌های معجزه، همچون باریدن نان، و غذادادن به جمعیتهای عظیم، بسته‌های غذا از زیرزمین صحنه بیرون می‌زد و صحنه را پر می‌کرد. وسایل مکانیکی مخفی در صحنه موجب پژمرده شدن درخت انجیری می‌شد که مسیح نفرینش کرده بود، و چشمه‌های آب با یك حرکت معجزنمون از زمین می‌جوشید.

آب در بسیاری از نمایشها اهمیت بسزایی داشت. یکی از نمونه‌های قابل توجه، نمایش طوفان نوح بر صحنه بود. برای این صحنه در سال ۱۵۰۱ در مون، حدود پنج دقیقه باران مداوم بر صحنه بارید، که این کار توسط بشکه‌های شرابی که پر از آب شده، و در سقف صحنه‌ی مجاور جاسازی شده بودند انجام گرفت. صحنه‌های دیگر از جمله راه‌رفتن مسیح بر سطح آب دریا و پر شدن تور ماهیگیری حواریون از ماهی، از جمله افکتهای مخصوص قرون وسطایی بودند.

در صحنه‌های نادر شکنجه و اعدام از آدمکها به جای انسان استفاده می‌شد. در نمایش بارنابی[۲۲]، صحنه‌ی سوزاندن او توسط آدمکی انجام شد که پر از امعاء و احشای حیوانات شده بود، تا بوی واقعی سوختن گوشت به مشام برسد. در نمایش دیگری که سن پل را در صحنه سر می‌بریدند، یك سر بریده سه بار بر زمین می‌افتاد، بار اول از آن شیر جاری می‌شد، بار دوم خون، و بار سوم از سر بریده آب بر زمین صحنه می‌ریخت.

در نمایشهای قرون وسطایی از حیوانات استفاده‌های زیادی می‌شد. گاه خود حیوانات در صحنه به صورت واقعی ظاهر می‌گردیدند، و گاه بازیگرانی در لباس حیوان بر صحنه می‌آمدند، یا از حیوانات ساختگی استفاده می‌شد. شیرها در مقابل سن‌دنی[۲۳] یا ببرها در مقابل سن اندرو[۲۴] تعظیم می‌کردند. در یك نمایش ببرهایی از زیرزمین بیرون جسته و حواریون را تعقیب کردند، اما ناگهان تبدیل به گوسفند شدند. در صحنه‌ی باغ عدن ماری ظاهر شد تا حوا را وسوسه کند. در نمایشهای دیگر اژدهاها، گرگها، و جانوران وحشی‌ی عجیب و غریب ظاهر می‌شدند. صحنه‌های تبدیل و مسخ رواج فراوانی داشت: همراهان موسی تبدیل به مار، همسر لوط بدل به ستون نمك، و آب بدل به شراب می‌گردید.

از نور نیز به عنوان افکت مخصوص استفاده می‌شد. نور به صورت هاله‌ای خدا، مسیح، و قدیسان را در بر می‌گرفت. این عمل به وسیله‌ی انعکاس نور مشعل از طریق سطحی براق و صیقل یافته و گاه زرین، انجام می‌گرفت. تغییر روز به شب بوسیله‌ی عوض کردن پارچه‌ی نقاشی شده‌ای که نقش خورشید داشت با پارچه‌ای که نقش ماه و ستارگان را داشت انجام می‌گرفت. در معدودی از نمایشنامه‌ها بناهایی آتش می‌گرفتند. برای چنین افکتهایی، بناهای حصیری یا چوبی را با پارچه‌های مشتعلی که بر آنها می‌انداختند آتش می‌زدند.

بسیاری از افکتهای مخصوص نیاز به مهارت و نبوغ داشت، لذا عجیب نیست اگر در سده‌ی شانزدهم به افراد فنی و هنرمندان نیاز وافری بوده است. در ۱۵۰۱ در مون دو کارگردانِ «مخفی» (اصطلاحی برای سازنده‌ی افکت مخصوص) از شهر چانی[۲۵] دعوت کردند؛ و در سده‌ی شانزدهم، برای مصیبت‌نامه‌ای در وینا، هشت هنرمند فنی استخدام شدند. این افراد دستیاران متعددی داشتند که در انجام کارها به آنها کمك می‌کردند؛ در مون تنها برای صحنه‌ی جهنم، هفده کارگر فنی استخدام شده بودند.

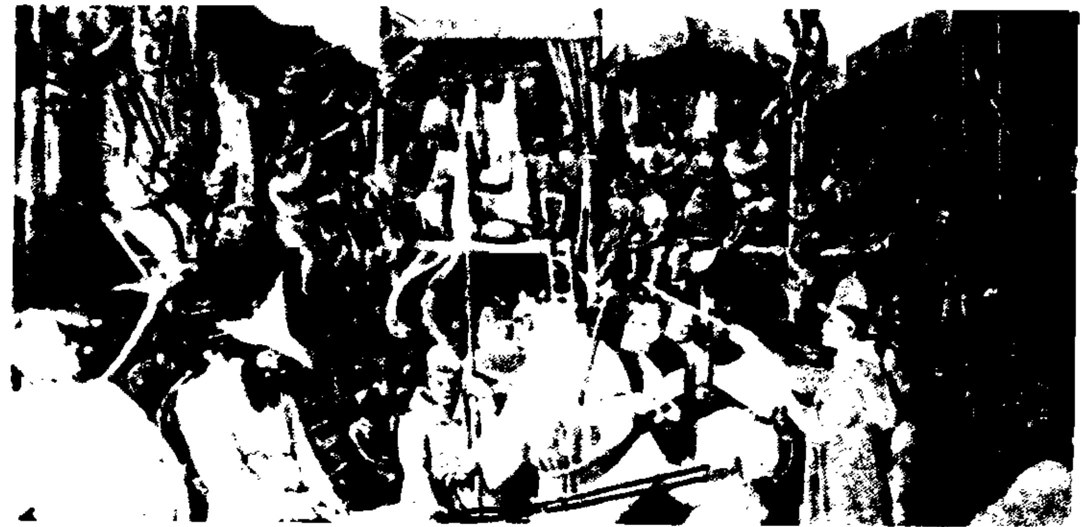
در طول سده‌ی شانزدهم، کارگردان فنی (یا مخفی) نسبت به کارگردان اصلی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داشت. کارگردان فنی علائم خاصی را برای لحظه‌های ویژه تعیین و برنامه‌ریزی می‌کرد، همان‌گونه که کارگردان اصلی برای خود برنامه‌ی کار ویژه‌ای تدوین می‌کرد. عملاً موفقیت نهایی یك نمایش بستگی به مهارت کارگردان فنی داشت.

موسیقی

در غالب نمایشهای قرون وسطایی از موسیقی استفاده می‌شد. موسیقی گاه تا آماده شدن بازیگران نیز نواخته می‌شد. در طول نمایش یك گروه همسرا از فرشتگان (شامل پسران همسرای کلیسا، که معمولاً در مقابل عمارت بهشت دیده می‌شدند) سرودهای مذهبی می‌خواندند. فرشتگان برای اعلام پیامهای خدا با شیپور موسیقی شاد می‌نواختند، و در فواصل تغییر صحنه نیز ساز می‌زدند یا آواز دسته جمعی می‌خواندند. در غالب نمایشها تعدادی آواز غیر مذهبی و محبوب مردم توسط بازیگران، و آوازهای مذهبی توسط گروه همسرایان خوانده می‌شد. نام و محتوای آوازها به ندرت در متن نمایشنامه‌ها ذکر شده است، اما می‌دانیم که آواز توسط بازیگران منفرد و پسران همسرای کلیسا و نواختن ساز توسط نوازندگان حرفه‌ای اجرا می‌شده است. در چلمزفورد[۲۶] در سال ۱۵۶۲ حداقل ۴۰ خنیاگر، و در لوسرن در سال ۱۵۷۱ حدود ۱۵۶ خنیاگر استخدام شده بودند. نوازندگان همچنین هنگام تنفس نغمه‌های مشهور روز را می‌نواختند، و شبها پس از پایان نمایش نیز برنامه اجرا می‌کردند.

تماشاگران و تالارهای نمایش

در بسیاری از شهرها نمایشِ سالانه وجود نداشت، حتی جاهایی که «مجموعه‌های نمایشی» جای خود را باز کرده بودند، گاه بین ۲ تا ۱۰ سال یکبار نمایشی اجرا می‌شد.



تصویر ۲۲.۵. (ه) صحنه‌ی یك نمایش قرون وسطایی. نوازندگان و بازیگران بر گرداگرد داربستی در مکان نمایش، و تماشاگران در پایین ایستاده‌اند

تعدادی از نمایشهای عظیم فقط یکبار اجرا شده و تکرار نگردیده‌اند. در سالی که قرار بود نمایش اجرا بشود تدارکات نمایش ماهها به طول می‌انجامید، و روز نمایش تعطیل اعلام می‌شد.

پیش از اجرای نمایشها، اقدامات چندی برای تبلیغ نمایش به‌عمل می‌آمد. مثلاً به شهرهای مجاور دعوتنامه‌هایی ارسال می‌گردید، بر دروازه‌های شهر دیوارکوبهایی (پوستر) نصب می‌شد، و چند روز پیش از آغاز نمایش یك راهپیمایی توسط بازیگران با لباس صحنه در اطراف شهر برپا می‌شد. در روز نمایش یك دسته‌ی منادی در شهر اسب می‌راندند، شیپور می‌نواختند، و مردم را به دیدن نمایش دعوت می‌کردند. تماشاگران از طبقات گوناگون، افراد محلی، و شهرهای همسایه بودند.

در بعضی شهرها کار کردن در روز نمایش ممنوع بود، و برای حفاظت خانه‌ها و مغازه‌های شهر از دزدی، نگهبانان ویژه‌ای گمارده می‌شدند.

تمهیداتی که برای جایگاه تماشاگران چیده می‌شد متنوع بود. در انگلستان در مکانهایی که واگنهای نمایشی وجود داشت، دیدگاههای ویژه‌ای برای تماشاگران در نظر گرفته می‌شد. در یورك ۱۲تا ۱۵، و در بورلی[۲۷] ۶ دیدگاه ساخته شده بود. در غالب شهرها نمایش چندین روز طول می‌کشید. در چستر سه روز برای این کار اختصاص یافته بود، و در یورك یك روز، و جشنواره در ساعت ۴/۳۰ صبح آغاز می‌شد. لازم به تذکر است که برخی از محققان بر این نظرند که این دیدگاههای مختلف تنها برای راهپیماییهای کورپوس کریستی ساخته می‌شدند و نمایشها فقط در یك نقطه اجرا می‌شدند. اگر این گفته حقیقت داشته باشد، تدارك این نمایشها نیز می‌بایست مانند صحنه‌های ثابت بوده باشد.

احتمالاً تماشای نمایشها رایگان بود، زیرا تنها سند مبتنی بر دریافت پول، یکبار و آن هم در ۱۴۷۷ در لی‌سستر[۲۸] ضبط شده است. به هر حال گفته شده که در یورك احتمالاً کسانی که نظارت بر محل نمایش را

کنترات می‌کردند، پول دریافت می‌کردند. این احتمال نیز وجود دارد که مزایده‌کاران موفق، اطراف محل نمایش را نرده‌کشی کرده و پول دریافت کرده باشند. همچنین اشخاص مهم نمایش را از پنجره‌هایی مشرف بر صحنه، اشخاص محترم از جایگاههای موقّتیِ ویژه، و افراد طبقات پایین ایستاده تماشا می‌کردند. این جزئیات همه براساس حدس و گمان است، زیرا سند مستقیمی درباره‌ی جایگاه تماشاگران در مراسم نمایشی انگلیس وجود ندارد.

هنگامی که نمایش در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شد، لازم بود تماشاگران را در یك جا گرد آورند. در ساختمانهایی همچون آمفی تئاترهای رومی و جایگاه مدوّر کورنوالی جایگاه تماشاگران مشخّص بود؛ امّا در قرون وسطی که نمایش در حیاط خانه‌ها، یا کلیساها، و یا در میدان شهرها اجرا می‌شد، لازم بود برای هر اجرا جایگاهی موقّتی ساخته شود. در برخی موارد تسهیلات به گونه‌ای بود که بعدها در تئاترهای حرفه‌ای به کار رفت. مثلاً در ۱۵۰۹ در رومنز جایگاه ایستاده‌ای نزدیك صحنه ساخته شد، و پشت سر آن داربستی برای نشستن، و پشت سر آن نیز ۲۴ جایگاه ویژه تعبیه گردید. در ۱۵۶۰م در وین جایگاه‌هایی را برای همه‌ی نمایشها اجاره می‌دادند. در لوسرن، داربستهایی برای نشستن در سه جانب صحنه ساخته می‌شد، و صاحبان خانه‌های اطراف محل نمایش، اطاقها و بامهای خود را به تماشاگران اجاره می‌دادند.

در بسیاری از نمایشهایی که توسط شهرداری بر پا می‌گردید ورودیه دریافت نمی‌شد. از طرفی، بعضی از نمایشها را صرفاً برای پول در آوردن اجرا می‌کردند. در ۱۵۴۷ در والنسین، سازمانی که نمایش را ترتیب می‌داد، درآمد حاصله را بین اعضای خود تقسیم می‌کرد. البته شهرداریها نیز گاه ورودیه‌ای جهت تأمین مخارج نمایش دریافت می‌کردند. تعداد تماشاگران را بجز مواردی که ورودیه‌ای دریافت می‌شد نمی‌توان دانست. اگر تصاویر به دست آمده از نمایشهای قرون وسطایی اصیل و واقع‌گرا باشند، بایستی تعداد تماشاگران زیاد بوده باشد. در ۱۴۹۰ در ریمز[۲۹]، ۵۶۱۶ نفر ورودیه پرداخته بودند؛ در ۱۵۰۹ در رومنز، ۴۷۸۰ نفر در روز اوّل، ۴۴۲۰ نفر در روز دوّم، و ۴۹۴۷ نفر در روز سوّم نمایش را تماشا کرده بودند.

ساعت اجرای نمایش نیز متغیّر بود. گاه نمایش از ساعت ۷ صبح آغاز می‌شد و تا ۶ بعدازظهر طول می‌کشید. گاهی یك سلسله نمایش در چندین بعدازظهر اجرا می‌گردید؛ و در مواردی اجرای یك نمایش ۲۴ ساعت بدون وقفه ادامه می‌یافت. تماشاگران غالباً برای گرفتن جا از ۴ صبح می‌آمدند، زیرا ذخیره کردن جا معمول نبود مگر برای اشخاص رسمی، روحانیان، و میهمانان عالیقدر. گاه از ورود کودکان خردسال و زنان حامله به جایگاهها جلوگیری به عمل می‌آمد. اطراف محل نمایش به وسیله‌ی کانال آب، یا نرده، یا توسط نگهبانان مرزبندی می‌شد تا نگذارند تماشاگران بیش از حدّ به محوطه‌ی نمایش نزدیك شوند. برای محافظت صحنه و وسایل دکور شبها نگهبانانی گمارده می‌شدند.

برای ما روشن است که در سده‌ی شانزدهم تهیه‌کنندگان نمایشها آموخته بودند که با عوامل و مشکلات بیشمار چگونه روبرو شوند. آنان از نظر فنّی به سطحی عالی و از نظر نحوه‌ی اجرا و سازمان دادن نمایشهای عظیم به استادی رسیده بودند.



تصویر ۲۳.۵. (●) یك نمایش فارس در صحنه‌ی متحرك (سده‌ی شانزدهم). در این صحنه شوهر سفر کرده ناگهان بازگشته، و همسر خود را با کشیش دهکده غافلگیر می‌کند. نقاشی از پیه‌تر بالتن.

شکلهای دراماتیك غیرمذهبی

در کنار تئاترهای مذهبی، تئاتر غیرمذهبی‌ی کوچکی نیز وجود داشت که به سرعت رشد می‌کرد. این نوع تئاتر خاستگاههای گوناگونی داشت. میمها و انواع سرگرمیهای متنوع، داستانها و آوازهای خنیاگران(۵۰)، و آیینهای شرك‌آمیز. همه‌ی زمینه‌های فوق‌الذکر در سراسر اروپا رواج داشته‌اند، اما تا سده‌ی سیزدهم، یعنی تا زمانی که نمایشهای مذهبی به خارج از کلیسا، و به هوای آزاد نیامدند، این سرگرمیها در خفا به زندگی خود ادامه دادند.

قدیمیترین درام غیرمذهبی از قرون وسطی نمایشنامه‌ی گرین وود(۵۱) است که آن را آدام دولاهال(۵۲)، اهل آراس (فرانسه)، در سال ۱۲۷۶/۷۷ نوشته است. این نمایشنامه ترکیبی است از صحنه‌های ساتیری درباره‌ی مردم آراس، که با عناصر فولکلوریك محلی، افسانه‌ها، و وقایع فوق طبیعی ادغام شده است. عناصر فولکلوریك در نمایشنامه‌های دیگر آدام از جمله نمایشنامه‌ی رابین و ماریان(۵۳) (حدود ۱۲۸۳) بیشتر به چشم می‌خورد. این نمایشنامه قصّه‌ای روستایی است درباره‌ی دلدادگی‌ی یك دختر چوپان به یك نجیب‌زاده، و حسادت چوپانی که او را دوست دارد، و باز شدن تدریجی‌ی گره‌ی کار که سرانجام با رقص و بازی به پایان می‌رسد.

از سده‌ی سیزدهم درام غیرمذهبی رشد شتابگیری یافت، امّا اغلب آثار موجود غیرمذهبی همچون نمایشهای مذهبی متعلّق به سالهای بعد از ۱۴۰۰ است. سرگرمیهای غیرمذهبی در قرون وسطی از تنوّع بسیاری برخوردار بود: فارسها، نمایشهای اخلاقی، نمایشهای مجلسی، میان پرده‌ها، نمایشهای لال‌بازی و بدل پوشی، مسابقات قهرمانی، و سرگرمیهای درباری.

نمایش فارس در قرون وسطی

اگر نمایشهای مذهبی درباره‌ی پیروزی‌ی فضیلت در نظام ابدی‌ی جهان هستند، فارسها وضعیت انسان ناکامل را در نظام اجتماعی نمایش می‌دهند. خیانت در زندگی زناشویی، نزاع، نیرنگ، دورویی و سایر ضعفهای انسانی، موضوعات اصلی‌ی این نمایشها به شمار می‌روند. معمولاً قهرمان این داستانها انسانی زیرك



تصویر ۲۵.۵. خنیاگران سمارت جانکه در کتاب سمارت متعلق به سده‌ی شانزدهم مجسم شده است. از کتاب افسانه‌هایی از ادبیات آلمانی جلد اوّل، ۱۸۸۷، نوشته‌ی وگت و کوخ

تصویر ۲۴.۵. پی‌یر پاته‌لین و همسرش. کنده‌کاری روی چوب، از نسخه‌ای از کتابی که در سال ۱۴۹۰ به چاپ رسیده است.



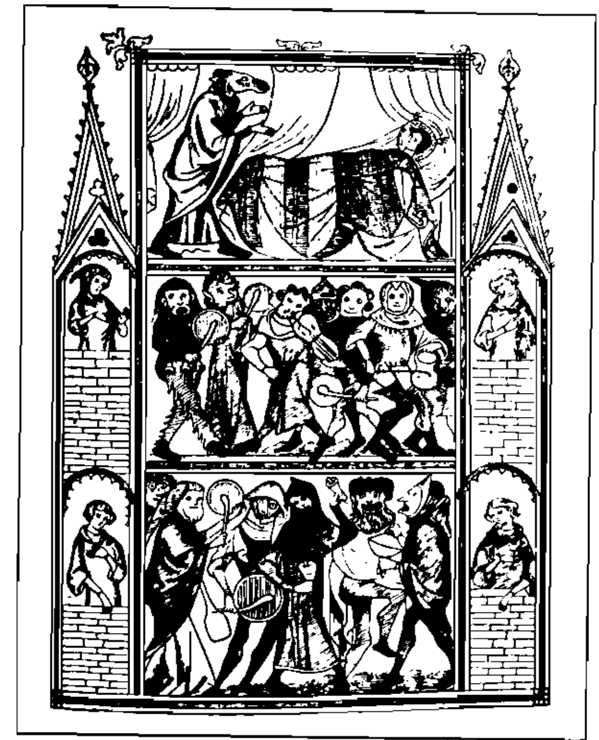
است، حتی اگر گناهکار باشد؛ سزای انسان ساده‌لوح ناکامی است، زیرا احمق و زودباور است. در این نمایشها احساسات نقشی ندارند.

نمایشهای فارس در سده‌ی سیزدهم پیدا شدند. قدیمیترین آنها، که به زبان فلاندری(۵۴) نوشته شده است، پسرك و مرد کور(۵۵) نام دارد، و نشان می‌دهد که چگونه پسرکی دغل، مرد کوری را با حقّه بازی می‌فریبد، سپس او را کتك می‌زند و داراییش را می‌دزدد. حالت آزاردهنده‌ای که مشخصه‌ی فارس است در این اثر به کمال خود رسیده است.

اکثر فارسهای موجود متعلق به فرانسه و آلمان هستند، و غالب آنها از نظر لحن و شکل به یکدیگر شباهت دارند. این نمایشها طبق معمول کوتاهند (حدود چند صد سطر) و به نثر نوشته شده‌اند. فارسها بر اعمال جنسی و گناه تأکید زیادی می‌گذارند. تعداد شخصیتها محدود و فاقد پیچیدگی است و حرکت نمایشی در آنها به سادگی و سرعت توسعه می‌یابد.

غالب فارسهای موجود فرانسوی لطیفه‌هایی دراماتیزه (نمایشی) شده‌اند، و تنها یك نمایش فارس به نام پی‌یر پاته لین(۵۶) (حدود ۱۴۷۰) به دست آمده که آن را شاهکاری کوچك خوانده‌اند. این فارس درباره‌ی تاجری است که به وسیله‌ی تکه‌ای پارچه فریب یك قاضی را می‌خورد، و قاضی نیز به نوبه‌ی خود از چوپانی ظاهراً نادان فریب می‌خورد. قاضی در دادگاه از بیگناهی‌ی چوپان دفاع می‌کند، درحالی که چوپان واقعاً دزدی کرده بود. این نمایشنامه چندان مورد توجّه قرار گرفت که تا سال ۱۶۰۰ حدود سی بار تجدید چاپ شد.

دو نوع فارس به نام سوتی(۵۷) و موعظه‌های مفرّح(۵۸) در فرانسه محبوبیّت زیادی داشتند. چون کلیسا عید احمقها را دوست نمی‌داشت این دو نوع نمایش را به وجود آورد. از آن پس بسیاری از داستانها و



تصویر ۵.۲۶.۱۰. صحنه‌هایی از نمایشهای فارس در قرون وسطی. لباسها و حرکات شخصیتها قابل توجه است.

صحنه‌های عید احمقها که در سده‌ی پانزدهم توسط اصناف یا شرکتها تهیه می‌شدند، و به «انجمن دلخوشها»[۵۹] معروف بودند، حذف شد. در بعضی نقاط این جشنها بر عهده‌ی باسوش[۶۰]ها یا انجمن وکلای مدافع گذارده شده بود، و اجرای این مراسم جزء وظایف صنفی آنان به شمار می‌رفت. روزگاری نیز «جشنواره‌ی احمقها» توسط گروههای دانشجویی برپا می‌شد: بعدها روز اجرای این مراسم از کریسمس به ماردی گرا[۶۱]، روزهای اول ماه مه، یا ماههای تابستان منتقل شد. با آنکه نمایشها شکلهای گوناگونی به خود می‌گرفتند، اما شاخص‌ترین نمایشهای دراماتیک همان سوتی و موعظه‌های مفرح بودند. موعظه‌های مفرح از یك سلسله خطابه‌های مضحك تشکیل می‌شد، و سوتی یك نمایش فارس بود که همه‌ی شخصیتهای آن را افراد ابله تشکیل می‌دادند. سوتی غالباً جنبه‌های کمرنگ سیاسی، اجتماعی، یا ساتیرهای مذهبی پیدا می‌کرد. اشخاص این نمایش لباسهای سنتی‌ی رنگارنگ و مضحك می‌پوشیدند، و سرپوشی با گوش خر یا تاج خروس بر سر می‌نهادند. در پاریس، سوتی توسط دو گروه به شهرت رسید: یکی وکلای دربار[۶۲]، دیگری بچه‌های بی‌غم[۶۳]. پی یر گرینگوار[۶۴] (۱۴۷۵ـ حدود ۱۵۳۹) معروفترین و محبوبترین سوتی‌ها را نوشته که از آن میان شاهزاده‌ی احمقها (۱۵۱۲) از همه معروف‌تر است. این سوتی منازعه‌ی بین لویی دوازدهم و پاپ جولیوس دوم است.

به نظر می‌رسد که فارس در آلمان از دل جشنواره‌های روستایی پدیدار گشته باشد، به ویژه در شب زنده‌داریهایی که در عید لِنت[۶۵] برپا می‌شد (فارسهای اولیه‌ی آلمانی عموماً «شرویتاید»[۶۶] نامیده می‌شدند). چنین فارسهایی در جنوب آلمان، اتریش، سویس، و هلند نوشته می‌شدند، اما اغلب نمایشنامه‌های به دست آمده متعلق به نورمبرگ هستند، که در جشنهای کارآموزی (یا شمبارت لوفن[۶۷]) در کارناوالهای قبل از عید لنت اجرا می‌شدند. در حدود سالهای ۱۴۵۰ این جشنهای مفرح، که مرکز گردهم‌آییهای پرشور و مجللی

بودند، بخشی از زندگی مردم نورمبرگ محسوب می‌شدند. در این جشنها، کارآموزان نمایشنامه‌های کوتاهی را که نیاز چندانی به‌صحنه نداشت و در همه جا قابل اجرا بود به دفعات اجرا می‌کردند. دو تن از نویسندگان اولیه‌ی شرویتاید، هانس روزنپلات[۶۸] وهانتس فولتس[۶۹] هستند. معروفترین نویسنده‌ی این نمایشنامه‌ها هانس ساش[۷۰] (۱۴۹۴ـ۱۵۷۶) نام دارد.

شغل هانس ساش کفاشی بود، اما آواز هم می‌خواند. آواز تك خوانی هنری بود که توسط اصناف آلمانی ابداع شده بود. ساش به عنوان خواننده سفرهای زیادی کرد، و درباره‌ی شعر و درام کشورهای دیگر اطلاعات فراوانی به دست آورد. او را مؤلف ۱۹۸ اثر دراماتیك می‌شناسند که وی از میان آنها ۶۴ نمایش را برای شرویتاید تنظیم کرده است. کارهای دیگر دراماتیك او بجز این ۶۴ نمایشنامه اهمیت چندانی ندارند، و شهرت امروزی او به خاطر فارسهای اوست، و بهترین فارس او دانشمند سرگردان و جن‌گیر[۷۱] نام دارد. در این فارس دانشجویی یك استاد محقق را متقاعد می‌کند که قادر است شیطان را احضار کند. برای این کار دانشجو از کشیشی سوء استفاده می‌کند، زیرا کشیش مزبور با همسر استاد رابطه‌ی نامشروع دارد، و دانشجو با تهدید او را وادار به ایفای نقش شیطان می‌کند؛ کشیش و زن زناکار هر قدر به او پول می‌دهند تا از این کار صرف نظر کند دانشجو رضایت نمی‌دهد.

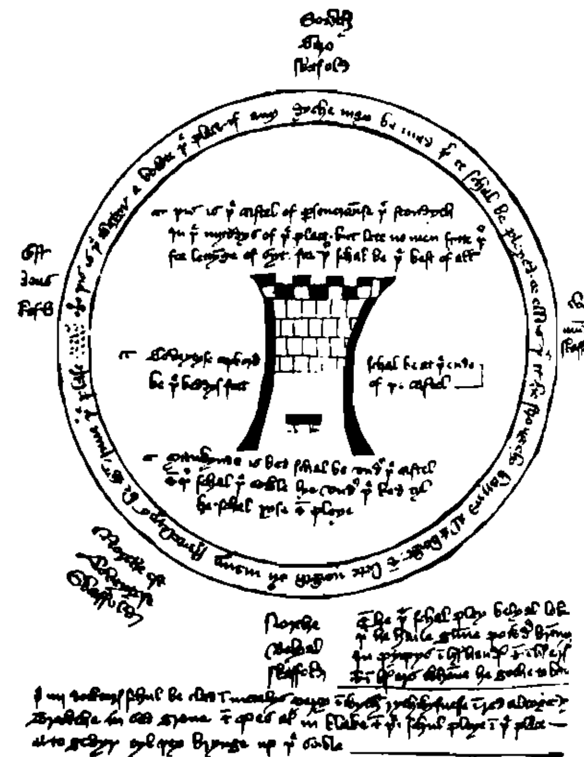
ساش همچنین با خارج کردن نمایشها از شمبارت لوفن (نمایشهای کارآموزی) کیفیت آنها را نیز بالا برد. وی در هفته‌ی بین عید شب دوازدهم[۷۲] و عید لنت دو نمایش با استفاده‌از بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌کرد. آثار او نقطه‌ی اوج درام غیرمذهبی در آلمان محسوب می‌شوند، و اگر جنگهای مذهبی ـ سیاسی مانع نمی‌شدند، پایه‌گذار یك سنت نیرومند ملّی می‌گردیدند.

در انگلستان، فارسها ابتدا از دل نمایشهای مذهبی پدیدار شدند. مثلاً، دومین نمایش‌چوپانان[۷۳] از «مجموعه‌ی نمایشی»ی ویك فیلد، یك فارس کاملاً پیشرفته در میان نمایشهای تولد مسیح به شمار است. اما به عنوان آثار مستقل نمایشی، فارس تا سده‌ی شانزدهم در انگلستان مطرح نشد. معروفترین نمایشنامه‌ی این دوره یوهان، یوهان[۷۴] (۱۵۳۳) نوشته‌ی جان هیوود[۷۵] (حدود ۱۴۹۷ ـ حدود ۱۵۸۰) است. این نمایشنامه داستان شوهر بی‌عرضه‌ای را بازگو می‌کند که زنش فاسق دارد. صاحبخانه‌ی این زن و شوهر که کشیش است آن دو را از خانه‌اش بیرون می‌راند تا ببیند در جای دیگر چه دسته گلی به آب خواهند داد.

در همه‌ی کشورهای اروپایی قراردادهای صحنه برای فارس با قراردادهای نمایشنامه‌های مذهبی تفاوت مهمی ندارند. شاید تنها تفاوت این باشد که فارسها به بیش از دو عمارت نیاز ندارند و از افکتهای مخصوص نیز استفاده نمی‌کنند.

نمایش اخلاقی

نمایش اخلاقی[۷۶]، نمایشی غیرمذهبی، و نزدیکترین شکل نمایشی به «مجموعه»های انگلیسی در قرون وسطی است. این درامهای آموزشی نخستین بار در سده‌ی چهاردهم به عنوان نمایشهای مذهبی به وجود آمدند، اما به تدریج غیرمذهبی شدند و مرحله‌ی گذاری



تصویر ۲۷.۵. نقشه‌ی عمارتها و فضای باز برای نمایشنامه‌ی کاخ محافظ. در مرکز صحنه برج انسان قرار دارد. بر دایره‌ی اطراف این نقشه شرح زیر نوشته شده: «اینجا بر گرد صحنه آب ریخته شود. اگر مقدور بود خندق بکنید، در غیر این صورت نرده محکمی بر گرد صحنه بکشید.» در بیرون دایره محل پنج عمارت تعیین شده است.

از درامهای مذهبی به نمایشهای حرفه‌ای گردیدند.

نمایشهای اخلاقی از چند منبع اصلی سرچشمه می‌گیرند: اول، دعاهای «پاترنوستر»[۷۷] که شامل هفت استدعا است و هر یك به هفت فضیلت اصلی و هفت گناه کبیره مربوطند، و چهارچوب تضادی دائمی بین خیر و شر را، که مـی‌کوشد بر روح انسان مسلط شود، بنا می‌کنند. دوم، موعظه‌های غیرکلیسایی که آموزشهای انجیل را با مسائل روزمره تطبیق می‌دهند، و همان مفهوم هفت فضیلت را از کارهای روزانه‌ی مردم انتظاردارند. سوم، ادبیات مذهبی و غیرمذهبی که تمثیلهای شناخته شده را به کارمی‌گیرند. یکی از مؤثرترین آثار ادبی قرون وسطی داستان عاشقانه گل‌سرخ[۷۸] نام دارد، که در سده‌ی سیزدهم نوشته شده است. این اثر، داستان عاشقانه‌ای است شامل شخصیتهای تمثیلی معروفی همچون افترا، خطر، و خوشامد. چهارم، خود مسیحیت که به طور روزافزونی به مرگ و زندگی‌ی پس از مرگ توجه نشان می‌داد و مدام مردم را به«اندیشیدن درباره‌ی آخرت» فرا می‌خواند. در هنرهای بصری، نقاشی‌ی سر مـردگان، اسکلتها، و عناصر مشابه آنها رواج بسیاری یافت؛ در درامها، این تصورات به صورت «رقص مرگ» مجسم شدند، که در آن، مرگ نمایندگان همه‌ی قشرها و حرفه‌ها، از پاپ گرفته تا پایینترین قشرهای روستایی را، که تنها امیدشان رستگاری بود، فرا می‌خواند.

نزدیکتریـن سلف نمایشهـای اخلاقـی شایـد نمایشهای پاترنوستر باشند که در انگلستان در یورك، لینکلن، و بورلی و جاهای دیگر اجرا می‌شدند، هر چند پاترنوستر حتی مدتها پس از پیدایی و تحول نمایشهای اخلاقی هنوز اجرا می‌گردید. بسیـاری از نمایشهـای پاترنوستر توسط شهرداریها و اصناف تجاری تحت همان شرایط «مجموعه»های مذهبی بر پا می‌شدند. در سال





تصویر ۲۸.۵. و ۲۹.۵. صحنه‌هایی از دستنوشتـه‌ی یك نمایشنامه‌ی اخلاقی.

۱۴۶۹، در بورلی هشت واگن نمایشی وجود داشت که هفت تای آنها در برنامه‌ی خود نمایشهایی در باب هفت گناه کبیره داشتند. متأسفانه هیچیك از نمایشنامه‌های پاتر نوستر باقی نمانده است، لذا رابطه‌ی دقیق آنها را با نمایشهای اخلاقی نمی‌توان با قطعیت بیان کرد.

نمایشهای اخلاقی به عنوان یك شکل نمایشی‌ی مستقل، در سالهای بین ۱۴۰۰ و ۱۵۵۰ شکوفا شدند. اگرچه نمونه‌های این نمایش از نقاط مختلف به دست آمده، اما می‌توان گفت که این نوع نمایشها اساساً پدیده‌ای انگلیسی و فرانسوی بوده‌اند. قدیمیترین نمایشنامه‌های اخلاقـی‌ی به دست آمـده، پاره‌ای از نمایشنامه‌ی بهار زندگی[۷۹] (حدود ۱۴۰۰) است که در آن «سلطان زندگی» چنان مغرور است که از هیچ کس و هیچ چیز تمکین نمی‌کند. تردیدی نیست که در قسمتهای مفقود شده، تحقیر و توبه‌ی وی گنجانیده شده بود.

از نظر اجـرای صحنـه‌ای، یکی از جالبتریـن نمایشنامه‌های اخلاقی کاخ محافظ[۸۰] (حدود ۱۴۲۵) نام دارد که رشد انسان از تولد تا مرگ را به‌نمایش می‌گذارد، و روح او را در محکمه‌ی عدل الهی نشان می‌دهد. این نمایشنامه طولانی است (بیش از ۳۶۰۰ سطر) و ۳۶ شخصیت در آن نقش دارند. دستنوشته‌ی موجود از این نمایشنامه اطلاعاتی نیز درباره‌ی اجـرای آن به‌دست می‌دهد. در یك پیش‌درآمد، دو منادی موضوع نمایش را می‌گویند و اعلام می‌کنند که نمایش در ساعت ۹ صبح، یك هفته پس از این اعلامیه در «گرین[۸۱]» (یا اتاق سبز) اجرا خواهد شد. نمای کلی‌ی صحنه و نحوه‌ی اجرا نیز در این دستنوشته ذکر شده است. نموداری نیز در مورد نحوه‌ی اجرا و قرار مدارهای نمایش همراه آن آمده است. این نمودار محل دایره شکلی را نشان می‌دهد که در محیط آن پنج عمارت قراردارد؛ و قصر انسان در مرکز آن قرار داده شده است. در مورد دایره یادداشتی به این مضمون وجود دارد: «بر گرد صحنه آب ریخته می‌شود، اگر مقدور بود خندقی حفر کنید، در غیر این صورت نرده‌ی محکمی بر گرد صحنه بکشید.» محققان گمان می‌کنند که منظور از دیوارکشی، جلوگیـری از ورود اشخاصی است که بلیط نخریده‌اند. در نتیجه می‌توان دریافت که نمایش توسط بازیـگران حرفـه‌ای اجـرا می‌شده است. اگرچه اخیراً گفته شده که نرده‌کشی و

کانال‌کشی بدین منظور بوده تا قصر انسان محدود گردد، و کانال یا نرده عنصری مربوط به صحنه است، و نه برای مهار کردن تماشاگران. نظر اخیر ظاهراً با توجه به نمودار صحنه و حرکت دراماتیك نمایشنامه به دست آمده است.

نمایشنامه‌ی نوع بشر(۸۲) (حدود ۱۴۷۰) که تنها قسمتی از آن به دست ما رسیده است، احتمالاً يك نمایش جدی بود که بعدها میان پرده‌های کمیك و تعدادی رقص و آواز بدان افزوده شد. در این شکل نهایی، گاه اجرای نمایش قطع می‌شد تا بازیگران بتوانند از تماشاگران پول جمع کنند. این نمایشنامه تنها ۶ شخصیت دارد، و از صحنه پردازی‌ی پیچیده و وسایل صحنه در آن خبری نیست. نمایشنامه‌ی نوع بشر نشان می‌دهد که چگونه نمایشهای اخلاقی خود را با نیازهای نمایشگران حرفه‌ای منطبق می‌کردند، و چگونه نمایشهایی که اساساً آموزشی بودند، به تدریج قادر شدند تماشاگران را جلب و جذب نمایند

از طرفی در فرانسه، نمایشهای اخلاقی چه از نظر طول نمایش و چه از نظر نوع اجرا ظاهراً رابطه‌ی نزدیك خود را با «مجموعه»‌های نمایشی بومی ـ مذهبی حفظ کردند. آدم ارشاد شده، آدم گمراه(۸۳) در ۱۴۳۹ در رن اجرا شد. این نمایشنامه حدود ۸۰۰۰ سطر است (حدود سه برابر نمایشنامه‌های شکسپیر) و ۶۰ بازیگر دارد، و صحنه‌های آن کاملاً مجلل است، و چنانکه از نام آن برمی‌آید، تضاد رفتار اشخاص خوب و اشخاص بد را نشان می‌دهد. در پایان پر زرق و برق این نمایشنامه، آدم خوب توسط فرشتگان به جانب بهشت برده می‌شود، و آدم بد تسلیم دوزخ می‌گردد.

تضاد مشابهی در نمایشنامه‌ی مرد باتقوی و مرد دنیادار(۸۴) نیز مشاهده می‌شود. این نمایش را سیمون بو گونن(۸۵) (یکی از درباریان لویی دوازدهم) نوشته که در سال ۱۴۷۶ در تاراسکون(۸۶) به روی صحنه آمده است. در این نمایشنامه تعداد زیادی صحنه‌های مستقل، و هزاران چهره‌ی تمثیلی وجود دارد تا نشان دهد مرد باتقوی در مقابل هوای نفسانی مقاومت می‌ورزد، و مرد دنیادار به همه‌ی وسوسه‌ها تن می‌دهد. این نمایش آن قدر طولانی است که اجرای آن چندین روز طول کشیده است.

نمایش انسان گناهکار(۸۷) برخلاف روال نمایشنامه‌های اخلاقی‌ی فرانسوی، درباره‌ی چهره‌ی منفردی است، و داستان نسبتاً ساده‌ای دارد، و در ۱۴۹۴ در تور اجرا شده است. این نمایشنامه نشان می‌دهد که وسوسه‌هایی در کمین انسان نشسته‌اند، و طبیعت انسان گرایش به تسلیم شدن به این وسوسه‌ها را دارد. از این نمایش شخص گناهکار می‌آموزد که خوشبختی در اطاعت از خداوند است تا روح او را به بهشت بفرستد، و تن او را در زمین نگه دارد تا در آنجا بپوسد.

شاید بتوان گفت که مثل همه کس(۸۸) (حدود ۱۵۰۰) بهترین نمایشنامه‌ی اخلاقی‌ی شناخته شده باشد که يك نمایشنامه‌ی انگلیسی است، و بیش از هر نمایشنامه‌ی تمثیلی دیگری نمونه‌ی نوع خود است. قهرمان نمایش محکوم به مرگ می‌شود، از مرگ فرار می‌کند، و سرانجام به ضرورت تن می‌دهد. وی در جستجوی همسفری است، و همراهان او از جمله خویشاوندان،اموال، و دوستان او را همراهی نمی‌کنند؛ سرانجام تنها اعمال نیك است که او را تا دم گور همراهی می‌کند.

در سده‌ی شانزدهم، نمایشهای اخلاقی تغییرات دیگری یافتند. گاه تنها به مسائل غیرمذهبی می‌پرداختند،

Here begynneth a treatyse how y hye fader of heuen sendeth dethe to somon euery creature to come and gyue a counte of theyr lyues in this worlde/and is in maner of a morall playe.



...ی مثل همه
۱۵۳۰

مثل نمایشنامه‌ی شکوه و عظمت(۸۹) (حدود ۱۵۱۶) نوشته‌ی جان اسکلتون(۹۰) که چگونگی‌ی زندگی سلطانی را وصف می‌کند؛ یا نمایشنامه‌ی در مزمت سورچرانی(۹۱) (۱۵۰۷) نوشته‌ی نیکولای دو لا شه نی(۹۲) که تماشاگران را از پرخوری منع می‌کند، و درباره‌ی سلامتی جسم و روح است. در نمایشنامه‌های دیگر، اخلاق به عنوان سلاحی در مقابل اختلافهای مذهبی به کار می‌رود، سلاحی که در سده‌ی شانزدهم اروپا را زیر و رو کرد. شاید بهترین آنها نمایشنامه‌ی شاه جان(۹۳) (۱۵۳۸) نوشته‌ی جان بیل(۹۴) (۱۴۹۵ـ۱۵۶۳) باشد که در آن فرمانروای انگلیسی در مقابل نیروهای منافق پاپ می‌ایستد. در این نمایشنامه شخصیتها و حوادث تاریخی از طریق اشخاص تمثیلی، و توسط تضادهای رایج در نمایشهای اخلاقی تصویر می‌شوند. گفته می‌شود آثار دراماتیك بیل گام مهمی به سوی درام جدی و غیرمذهبی و نیز به سوی نمایشنامه‌های تاریخی‌ی انگلیسی برداشته است.

با رشد اختلافهای مذهبی در شمال اروپا، نمایشنامه‌هایی برای ارائه‌ی عقاید نظری نوشته شدند. نخستین انگیزش بزرگ این حرکت در سال ۱۵۰۱ با انتشار آثار هُروس ویتا(۹۵) راهبه‌ی سده‌ی دهم میلادی پدیدار شد. این شخص را ما به تازگی شناخته‌ایم. وی درامهایی به سبك ترنس می‌نوشت، اما داستانهایش درباره‌ی «عصمت دوشیزگان مسیحی» بود. آثار وی نفوذ

قاطعی بر جریان درام نویسیِ سده‌ی شانزدهم داشته است و بهترین نمونه‌ی آنها مجموعه‌ای به نام نمایشنامه‌های کرنلیوس شُنئوس[۹۶] است، و تحت عنوان ترنس مسیحی یا کمدیهای مقدس[۹۷] (۱۵۹۲) منتشر شده است.

در سده‌ی شانزدهم درام نویسهای شمال اروپا به دو دسته تقسیم شدند: یك دسته پروتستانها و دسته‌ی دیگر کاتولیکها. در میان درام نویسهای پروتستان شاید گنافئوس[۹۸] از همه با اهمیت‌تر باشد. نمایشنامه‌ی آکولاستوس[۹۹] وی که درباره‌ی پسری ولخرج است، انگیزه‌ی به وجود آمدن آثار زیادی در زمینه‌ی بازگشت کسانی شد که از جاده‌ی تقوی منحرف شده بودند. بسیاری از نمایشنامه‌های پروتستانها، کاتولیك گرایی را نهی کرده‌اند و نیرومندترین آنها نمایشنامه‌ی پاماکیوس[۱۰۰] (۱۵۳۸) نوشته‌ی توماس نوجُرگوس[۱۰۱] است، که درباره‌ی مبارزات علیه ضد مسیحیان در طول هزار سال است. این نمایشنامه از لوتر[۱۰۲] به عنوان هدف اصلی نیروهای ضدمسیحی تجلیل می‌کند، و این نیروها در شخصیت اسقف پاماکیوس متجلی می‌شوند.

تغییرات دیگری که در نمایشنامه‌های اخلاقی به وجود آمد مربوط به زمانی است که موضوعات کلاسیك، چنانکه در یونان و روم معمول بود، معرفی شدند و صرفاً جهت آموزش نوشته می‌شدند. این امر موجب احیای آثاری آموزشی و اطلاعاتی گردید که در درجه‌ی اول با مسائل فلسفی سر و کار داشتند. بهترین نمونه‌ی این گونه آثار نمایشنامه‌ی طبیعت (حدود ۱۵۰۰) نوشته‌ی هنری مدوال[۱۰۳] و نمایشنامه‌ی عناصر اربعه (حدود ۱۵۱۸) نوشته‌ی جان راستل[۱۰۴] است.

در اوایل سده‌ی شانزدهم نمایشنامه‌های اخلاقی بسیار متنوع گردیدند، و طی این سده از صافیهای گوناگونی گذر کردند. قدیمی‌ترین این نوع نمایشنامه‌ها را در آثاری همچون تأخیر جایز نیست[۱۰۵] (۱۵۷۶) از جورج واپول[۱۰۶] و همه چیز به خاطر پول[۱۰۷] (۱۵۷۸) نوشته‌ی ت. لوپتون[۱۰۸] می‌توان یافت، که تا مدتها پس از پیدایش شکلهای جدید تئاتری، و تا زمان شکسپیر رواج داشتند. با آنکه نمایشنامه‌های اخلاقی در طول سده‌ی شانزدهم به طور روزافزونی غیرمذهبی می‌شدند، مع‌الوصف تفاوت زیادی با نمایشنامه‌های «میان پرده» نداشتند.

نمایشنامه‌های اخلاقی در آغاز احتمالاً توسط بازیگران غیر حرفه‌ای اجرا می‌شدند، اما به تدریج، و بویژه در انگلستان، بازیگران حرفه‌ای جای آنها را گرفتند. قراردادهای نمایشیِ نمایشنامه‌های مذهبی در صحنه‌پردازی اعمال می‌شد، و با ورود حرفه‌ایها تعداد بازیگران و عوامل صحنه‌ای (دکور) رو به کاهش نهاد. تأکیدهای تمثیلیِ شخصیتهایی چون شفقت، خویشاوندی، و اعمال نیك توسط لباس نمایانده می‌شد که این نوع تجرید در «مجموعه‌های نمایشی» به ندرت دیده می‌شود. لباس شخصیتهای تمثیلی غالباً تخیلی بود، مثلاً روی‌لباس شهرت، چشم و گوش و زبان نقاشی می‌شد و روی لباس خودبین پوشیده از پرهای رنگارنگ بود، و لباس ثروت با سکه و نقره تزیین می‌شد. در نمایشنامه‌هایی که دو قطب متضاد مطرح می‌شدند، هر طرف قراردادِ تمثیلی ویژه‌ی خود را داشت، و لباسی مطابق آن می‌پوشید. مثلاً تقوی در مقابل گناه کبیره قرار داشت؛ برای شخصیتهای تمثیلی همچون متملّق در مقابل بیگناه، بازیگران لباسهای روحانیان از دو مسلك متفاوت را در بر می‌کردند.

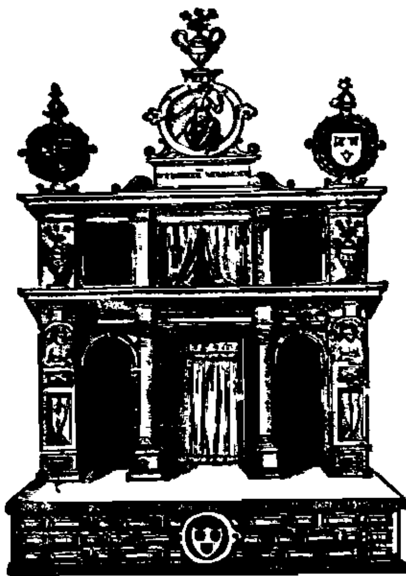
نمایشنامه‌های اخلاقی برای رسیدن به درام مستقل تئاتری، به تدریج تحول یافتند و از شخصیتها و حوادث انجیلی دور شدند، و به مردم عادی کوچه و بازار نزدیك گردیدند. سرانجام در ادامه‌ی سده‌ی شانزدهم به نمایشنامه‌های غیرمذهبیِ بزرگی راه بردند.

نمایشهای مجلسی (انجمنهای ادبی)

نمایشنامه‌هایی که در انجمنهای ادبی[۱۰۹] در سرزمینهای پست شمال غربی اروپا[۱۱۰] اجرا می‌شدند با نمایشهای اخلاقی رابطه‌ی نزدیکی دارند. این انجمنها که در سده‌ی چهاردهم پایه‌گذاری شدند به‌شعر و شاعری، موسیقی، و درام توجه داشتند. در سده‌ی شانزدهم عملاً هر شهری در هلند حداقل یك انجمن ادبی و شهر جِنْت پنج انجمن ادبی داشت.

در سال ۱۴۱۳ میان این انجمنها مسابقاتی برگزار می‌شد؛ و این مسابقات بویژه در ۱۴۹۳ تا ۱۵۷۰ محبوبیت بسیاری یافتند. مسابقه به این ترتیب بود که در آغاز سؤالی طرح می‌شد و انجمنهای مختلف، هر یك برای این سؤال پاسخی فراهم می‌کردند، و این پاسخ می‌بایست به شکل درامی تمثیلی باشد. از آنجا که در سرزمینهای پست درام مذهبی رونقی نداشت، این نمایشنامه‌ها در ممالك مذکور در حکم تئاتر بودند.

هر چند بعضی از این نمایشنامه‌ها در مکانهای سربسته اجرا می‌شدند، اما غالباً در مکانهای باز بر صحنه می‌آمدند. همین سنت است که نقش بسیار ارزنده‌ای در ایجاد تئاترهای عمومیِ عصر الیزابت ایفا کرد. در پشت یك سکوی وسیع، یك نمای (فاساد) ثابت مستقر می‌شد. در سطح صحنه معمولاً سه ورودی قرار داشت که به وسیله‌ی پرده‌ای بسته می‌شدند و با کنار زدن پرده، صحنه‌ی پشت آنها به‌عنوان صحنه‌ی داخلی به کار می‌رفت. در طبقه‌ی دوم نیز درهای مشابهی وجود داشت، و در طبقه‌ی سوم یك تخت یا سریر قرار داده می‌شد تا شخصیتی که جشن به افتخار او ترتیب داده شده بود (به عنوان نمونه‌ی عقل، بانوی فصیح، یا بانوی باکره) در آن بنشیند. در پایان مسابقه، این شخصیت به سطح صحنه برواز داده می‌شد تا جایزه‌ها را اعطا کند.



تصویر ۳۱.۵ یك صحنه‌ی نمایشهای مجلسی در آنت ورپ، ۱۵۶۱. این صحنه یکی از مظاهر تئاتر عمومی در عصر الیزابت شناخته شده است. برگرفته از کتاب درام انگلیسی در عصر شکسپیر نوشته‌ی ویلهلم کریزناك، ۱۹۱۶.

تدارك این گونه نمایشها به تدریج مفصل‌تر شد به طوری که در سال ۱۵۶۱ در آنت‌ورپ(۱۱۱)، اجرای آنها یکماه تمام به طول انجامید. ۱۹ انجمنی که در مسابقه شرکت کرده بودند، با یك راهپیمایی باشکوه که در آن ۲۳ ارابه‌ی پیروزی و ۱۹۷ واگن نمایشی شرکت داشتند وارد شهر شدند. معمولاً این نمایشها در یك دوره‌ی ۱۵ روزه اجرا می‌شدند و شهرداری مبلغ هنگفتی، حدود صد هزار گیلدر(۱۱۲)، بودجه برای آنها در نظر می‌گرفت. این مبلغ علاوه بر سهمی بود که انجمنهای شرکت‌کننده در مسابقه می‌پرداختند.

تا سده‌ی شانزدهم انجمنهای ادبی غالباً در نمایشهای خود پیامهای فقهی می‌دادند. اما در سال ۱۵۱۶ با اوج گرفتن نهضت پروتستانها، اسپانیا نیز سرزمینهای پست شمال غربی اروپا را تحت حمایت خود قرار داد. بنابراین برای نظارت بر محتوای نمایشنامه‌های انجمنهای ادبی در سال ۱۵۳۹ فرمانی صادر شد که برطبق آن کلیه‌ی نمایشنامه‌ها می‌بایست از جانب مقامات کلیسای کاتولیك تصویب می‌شدند، نتیجه آن شد که درام‌نویسان برای احتراز از این نظارت به طور روزافزونی به موضوعات غیرمذهبی روی آوردند. پس از ۱۶۲۵، در پی رواج یافتن تئاتر حرفه‌ای، انجمنها از رونق افتادند.

میان پرده‌ها

میان پرده(۱۱۳) (اینترلود) اصطلاح غیر دقیقی است، زیرا این اصطلاح تقریباً به تمام نمایشنامه‌هایی که در قرون وسطی ارائه می‌شدند اطلاق می‌گردید. امروزه این اصطلاح در مورد نمایشنامه‌هایی به کار می‌رود که ابتدا در مکانهای سربسته و به عنوان بخشی از سرگرمی حکام، نجیب‌زادگان، و یا تاجران ثروتمند ارائه می‌شدند. لذا این نام احتمالاً مربوط به نمایشهایی است که در فاصله‌ی نمایشهای دیگر در ضیافتهای درباری عرضه می‌شدند. میان پرده اشکال گوناگونی داشت: مذهبی، اخلاقی، فارس، و تاریخی؛ و غالباً با رقص و آواز همراه بود. از آنجا که میان‌پرده در تالارهای پر جمعیت و شلوغ ضیافتها برپا می‌شد، معمولاً شخصیتهای معدود و صحنه‌آرایی‌ی محدودی داشت.

ظهور میان پرده نیز همچون نمایشهای اخلاقی با رواج بازیگران حرفه‌ای همزمان است. از سده‌ی یازدهم به بعد، اکثر نمایش دهندگان حرفه‌ای را با عنوان عمومی‌ی «خنیاگران»(۱۱۴) می‌شناختند، و از محبوبیت آنان در میان نجیب‌زادگان و روحانیان در سراسر اروپا گزارشهای متعددی وجود دارد. در طول سده‌ی چهاردهم، هنگامی که بازرگانان ثروتمند هم چشمی با نجیب‌زادگان را آغاز کردند، تقاضای نمایشهای سرگرم کننده فزونی گرفت، و خنیاگران در شهرهای بزرگتر اقامت دائمی گزیدند. در ۱۳۵۰ بسیاری از نجیب‌زادگان خود صاحب شرکتهای نمایشی بوزند. در سده‌ی سیزدهم کوششهایی به عمل آمد تا خنیاگران برطبق تخصصی که داشتند طبقه بندی شوند، اما تا پایان سده‌ی پانزدهم بازیگری هنوز به عنوان فعالیتی متمایز از خنیاگری شناخته نمی‌شد، و خنیاگری خود از آن به بعد بکلی یك سرگرمی موزیکال محسوب گردید.

هنگامی که بازیگران از گذران زندگی خود، در وابستگی به یك خانواده‌ی نجیب‌زاده مطمئن شدند،

گروههای نمایشی‌ی بسیاری به عنوان خادمان شاهان یا لردهای بزرگ تشکیل شدند. در انگلستان ریچارد سوم (سلطنت ۱۴۸۳ـ ۱۴۸۵) و هنری هفتم (سلطنت ۱۴۸۵ـ۱۵۰۹) هر کدام یك گروه نمایشی داشتند. در سال ۱۵۰۰ گروههای مشابهی به‌وجود آمدند و هنگامی که ارباب به وجودشان نیازی نداشت، اجازه داشتند تحت نام ولینعمت خود سفرهای نمایشی بکنند. هنگام سفر نمایشی، این گروهها باید اعتبارنامه‌ی خود را به شهرداران شهرها تقدیم می‌کردند، و یك بار هم نمایش را در مقابل شهردار و اعضای انجمن شهر اجرا می‌کردند، و در صورت تصویب می‌توانستند در ازای دریافت پول در تالار عمومی و قهوه‌خانه‌ها یا در «گرین» (اتاق سبز) نمایش بدهند. بازیگران حرفه‌ای به رغم اهمیتی که به دست آورده بودند، در مقابل اجراکنندگان غیرحرفه‌ای ارزش کمتری داشتند، تا اینکه درام مذهبی، و به تبع آن بازیگری‌ی غیر حرفه‌ای، در طول نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم از رونق افتاد.

اینکه بازیگران حرفه‌ای تنها در پایان سده‌ی پانزدهم پیدا شدند، دلیل دیگری است بر این امر که پیش از ۱۵۰۰ تعداد میان پرده‌ها بسیار کم بوده است. قدیمیترین میان پرده‌ی موجود انگلیسی نمایشنامه‌ی فولگنس و لوکرس(۱۱۵) اثر هنری مدوال است که تاریخ ۱۴۹۷ را بر خود دارد؛ اما نمونه‌های متعلق به سده‌ی شانزدهم بسیار فراوانند.

رایجترین مکان نمایش میان پرده‌ها «تالار بزرگِ» خانه‌های نجبا بود. این تالارهای بزرگ الگویی استانده داشتند: در یك طرف تالار سکوی مرتفعی ویژه‌ی نشستن نجیب‌زاده، خانواده‌ی او، و دوستان نزدیکش قرار داده می‌شد، و در طرف مقابل آن، صحنه قرار می‌گرفت. صحنه دیواری داشت که تالار ضیافت را از آشپزخانه جدا می‌کرد؛ صحنه معمولاً دو یا سه در داشت، و در بالای آن ایوانی قرار داشت که محل استقرار نوازندگان بود؛ در دو طرف تالار، و گاه در مرکز آن، برای میهمانان کم ارج‌تر میزهایی در نظر گرفته می‌شد. این ترکیب در همه‌ی نمایشهایی که در میهمانیها برپا می‌شدند رایج بود. گاهی نیز به جای میزهای وسط تالار، جایگاهی برای تماشاگران دیگر ساخته می‌شد.

پس زمینه‌ی اصلی‌ی صحنه را پرده‌هایی تشکیل می‌داد که هر یك نماینده‌ی یك عمارت یا در ورودی‌ی صحنه به حساب می‌آمد. در صورت وجود ایوانِ نوازندگان، ایوان نیز جزیی از صحنه محسوب می‌شد. در دربار معمولاً عمارتهای مجللی به کار می‌رفت، اما در خانه‌های نجبا همان دیوار مقابل به جای صحنه گرفته می‌شد. درباره‌ی ساختن صحنه‌های نمایشی تا بعد از ۱۵۵۰ سندی در دست نیست، آنچه می‌دانیم آن است که بازیگران در کف تالار بازی می‌کردند. فضای نمایش عموماً کوچك بود، و چنانکه از متن بعضی نمایشنامه‌ها مشهود است گاه تماشاگران نیز در نمایش شرکت داده می‌شدند.

غالب میان‌پرده‌ها برای گروههای کوچك نوشته شده‌اند. در صفحه‌ی عنوان نمایشنامه‌ی گریسل صبور(۱۱۶) نوشته‌ی فیلیپ، چاپ انگلستان، ذکر شده است که این نمایش توسط هشت بازیگر قابل اجراست. در متن چاپ شده‌ی نمایشنامه‌ی مریم مجدلیه(۱۱۷) و ثروت و سلامت(۱۱۸) نوشته‌ی لوییس ویگر(۱۱۹) توضیح داده شده که برای یك گروه چهار نفره‌ی بازیگران مناسب است. در صفحه‌ی عنوان نمایشنامه‌ی کمبیس(۱۲۰) (یا کمبوجیه) اثر پرستون(۱۲۱) شرح داده شده که چگونه



تصویر ۳۲.۵ و ۵ ـ ۳۳. دو صحنه از یك مسابقه. این مینیاتورها از یك صندوقچه‌ی عروسی که احتمالاً توسط دومینیکومورون نقاشی شده (سده‌ی پانزدهم)، به دست آمده است. نشنال گالری، لندن.

ایفای نقش ۳۸ شخصیت نمایشنامه را می‌توان به هشت بازیگر سپرد.

مسابقات، لال بازی و بدل پوشی

در کنار میان‌پرده‌ها، سرگرمیهای درباری دیگری از جمله مسابقات، لال‌بازی(۱۲۲)، و بدل‌پوشی رشد کردند. در سده‌ی دهم مسابقات برای تربیت شوالیه‌ها و به خاطر مقاصد نظامی ترتیب داده می‌شدند. از آنجا که تعدادی از شرکت‌کنندگان در این مسابقات کشته می‌شدند، در سده‌ی سیزدهم در اجرای آنها تجدیدنظرهایی به عمل آمد، و در سال ۱۳۰۰ عناصر دراماتیکی نیز بدانها افزوده شد. از آن پس، شوالیه‌ها به جای کشتن یکدیگر، در رقابتی شدید برای به دست آوردن عمارتهایی تلاش می‌کردند که نامهایی تمثیلی، از جمله قصر عشق، داشتند. در هریك از این قصرها بانویی با همراهانش در لباس نمایشی می‌نشست و شوالیه‌ها برای به دست آوردن بانو یا نجات او می‌کوشیدند.



در مسابقات، ایوانها (گالریها)یی بر گرد میدان مسابقه تعبیه می‌شد، و تماشاگران به دقّت بر طبق جنس، طبقه، و مقام خود از یکدیگر جدا می‌نشستند. در نقاط مختلف میدان، عمارتهای مجللی که مفهوم تمثیلی‌ی مسابقه را در بر داشت قرار داده می‌شد. در میان عناصری که در صحنه‌های عمارتها قرار داده می‌شد کوه، جنگل، قصر، چشمه، کِشتی، و عبادتگاه رایج‌تر بود. در این مسابقات غالباً همان تصاویر نمادینِ رایج در نمایشهای مذهبی به کار می‌رفت، اما گاه عناصر غیرمذهبی نیز بدانها افزوده می‌شد.

مسابقات اساساً سرگرمی‌ی خاص نجبا و درباریان بودند. گاه نیز این مسابقات به عنوان واقعه‌ای بین‌المللی تلقی می‌شدند. در این حالت قاصدانی را به دربارهای بیگانه گسیل می‌داشتند و آنان را برای شرکت در رقابت دعوت می‌کردند. علاوه بر مسابقه، راهپیماییهای باشکوهی نیز همراه آن برگزار می‌شد، و در غروب روز مسابقه، در داخل قصر، انواع دیگر سرگرمیها، از جمله میان پرده نیز اجرا می‌شد. بسیاری از این نمایشها را لال‌بازی و بدل‌پوشی(۱۲۳) تشکیل می‌دادند.



تصویر ۳۴.۵. یك نمایش لال‌بازی در هادون هال در دربی‌شایر، انگلستان. این نقاشی‌ی بازسازی شده در سده‌ی نوزدهم ترسیم شده است. به پرده‌ی پس زمینه در انتهای تالار و ایوان مقابل توجه شود. گفته می‌شود که این نوع پرده‌ی تالار تأثیر نافذی بر تئاتر عمومی عصر الیزابت داشته است. از کتاب عمارتهای انگلیسی در اعصار گذشته، جلد اوّل، نوشته‌ی جوزف نانش، ۱۸۶۹.

هرچند در سال ۱۵۰۰ لال‌بازی و بدل پوشی در اصل نمایشهایی درباری بودند، اما ریشه در مراسم شرك‌آمیز، از جمله رقص شمشیر و رقص موریس داشتند. احتمال دارد که رقص‌شمشیر در اصل نمایشی نظامی بوده باشد، اما در سده‌ی چهاردهم، سرگرمی‌سازان این نمایش را در جشنهای عروسی و جشنهای دیگر اجرا می‌کردند. رقص شمشیر «رقص دلقکها» نیز خوانده می‌شد، زیرا گاهی اوقات از رقصگران کمدی نیز در آنها استفاده می‌شد. در رقص موریس اجراکنندگان لباسهای زنگوله‌دار در بر می‌کردند، و برخی چهره‌ی خود را سیاه می‌نمودند (احتمال دارد که نام موریس از لفظ موریس ـ وابسته به مورها ـ گرفته شده باشد). یك گروه موریس شامل یك دلقك، یك لوده، یك اسب چوبی، و یك مرد با لباس کلفتها (میدماریون[۱۲۴]) بود. در این نمایش گاه اژدهایی ظاهر می‌گشت و جورج قدیس به‌عنوان کشنده‌ی اژدها بر صحنه آمده، هیولا را معدوم می‌نمود.

نمایشهای **لال بازی**[۱۲۵] که فرانسویها آن را گنگ بازی[۱۲۶]، یا نمایشهایی با صورتك یا بدل‌پوشی می‌خواندند، از دل گروههای موریس رشد کردند. در این نمایشها که در دوره‌ی جشنهای کریسمس و با حضور پاپانوئل، به عنوان مدیر جشن یا «ارائه‌کننده»، برپا می‌شد، حداقل یکی از شخصیتها در مبارزه کشته می‌شد، سپس طبیبی ازراه می‌رسید و با وسایل عجیب و غریبی مرده را به زندگی باز می‌گرداند. در غالب این نمایشها رقص و آواز نیز اجرا می‌شد، و بازیگران گاه از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر رفته و در آنجا قطعه‌ی کوتاهی بازی می‌کردند.

علاوه بر رقصهای شمشیر، رقصهای موریس، و نمایشهای لال‌بازی، اشکال دیگر بدل‌پوشی نیز وجود داشت. در نمایشهای بدل‌پوشی در سراسر کریسمس همراه کارناوالهای فصل، که پیشاهنگ عید لنت بودند، بازیگرانی با لباس نمایش و صورتك برای «خوشگذرانی» به خیابانها می‌ریختند. برخی خانه به خانه می‌رفتند و نمایش و پانتومیم اجرا می‌کردند. اکثر این افراد پول وهدایایی جمع می‌کردند و گاه تنها از مردم می‌خواستند که به جان شاه و دیگر مقامات دعا کنند و قدرشان را بدانند. از آنجا که این نمایشها مورد سوء استفاده‌هایی قرار می‌گرفتند، و اشخاص شرور در خانه‌ها

دست به دزدی و جنایت می‌زدند، در سده‌های چهاردهم و پانزدهم اجرای آنها در انگلستان ممنوع شد، و منحصر به نمایشهای دربار گردید. اما مراسم بدل‌پوشی در اشکال گوناگون در میان مردم به جا ماند: حتی در بعضی نقاط و بویژه در جشنهای پیش از عید لنت، تا زمان حاضر نیز ادامه یافت[۱۲۷]. لال‌بازی و بدل‌پوشی در تئاتر به مقامی رسیدند که سرگرمیهای درباری نظیر بالماسکه‌ی انگلیسی، اینترمتسو[۱۲۸] (اینترلود) ایتالیایی و باله دوکور[۱۲۹] فرانسوی از بقایای با اهمیت آن به شمار می‌روند.

در دربار بدل‌پوشی در هر موقعیت ویژه‌ای اجرا می‌شد: مثلاً پس از پایان مسابقات در میهمانیها، هنگام بازدید یك میهمان رسمی از کشور، در مراسم عروسی، و موقعیتهای دیگر. این نمایشهای سرگرمی به تدریج بدل به نمایشهای بزرگی گردیدند. اولین گزارش از یك سرگرمی درباری، که در آن از دکورهای مجلل و صحنه نیز استفاده شده، متعلق به ۱۳۷۷ است. این نمایش هنگامی برپا شد که شارل پنجم پادشاه فرانسه برای خوشامد امپراتور شارل چهارم یك میهمانی ترتیب داد. در انگلستان عصر هنری هفتم (سلطنت ۱۴۸۵ ـ ۱۵۰۹) و هنری هشتم (سلطنت ۱۵۰۹ـ۱۵۴۷) بدل‌پوشی یکی از نمایشهای محبوب درباری به شمار می‌آمد. در این دوران دکورهای بزرگی را بر روی چرخ نهاده، و در فاصله‌ی بین برنامه‌های مختلف به وسط تالار می‌آوردند و نمایش را اجرامی‌کردند و پس‌از پایان نمایش دکورها را خارج می‌کردند تا برنامه‌های رقص اجرا کنند.این نمایشها به واگنهای نمایشی در «مجموعه‌ها»ی مذهبی در انگلستان شباهت‌داشتند، و غالباً به شکل پانتومیم اجرا می‌شدند و به عنوان بزرگداشت و تعارف به اشخاص بسیار محترم تقدیم می‌شدند.

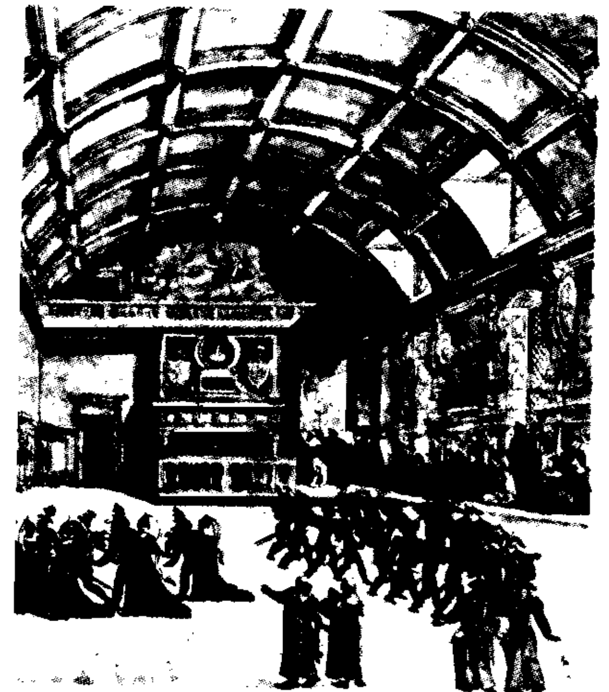
این نمایشهای سرگرمی معمولاً با یك رقص خاتمه می‌یافتند. در انگلستان، ابتدا نمایش‌دهندگان از مردم جدا می‌ماندند، امّا از سال ۱۵۱۳ رقصگران از میان تماشاگران همپایانی انتخاب می‌کردند و با آنها می‌رقصیدند، و چون این رسم از ایتالیاییها اقتباس شده بود، پس از این دوره، این نمایشها را «بالماسکه به سبك ایتالیایی»نامیدند. در بالماسکه‌های انگلیسی درباریان نیز همچون بازیگران و رقصگران در نمایشها شرکت می‌کردند، و نوازندگان حرفه‌ای برای این برنامه‌ها موسیقی و آواز می‌ساختند. این مراسم به لباسها و دکورهای مفصّلی نیاز داشت، لذا هزینه‌ی آن از هزینه‌ی میان‌پرده‌ها بیشتر بود، و مخارج تهیه‌ی آن مدام افزایش می‌یافت. در ۱۴۹۵ هنری هفتم برای یك نمایش بدل‌پوشی تنها ۱۳ پوند خرج کرده بود، امّا در دوره‌ی الیزابت اوّل (سلطنت ۱۵۵۸ـ۱۶۰۳)، هزینه‌ی آن بالغ بر ۴۰۰پوند گردید.هنری هشتم بویژه به نمایشهای درباری علاقه‌ی وافری داشت، و در ۱۵۲۷ یك «شادی خانه»[۱۳۰] ساخت که در آن نمایش نیز اجرا می‌شد. همچنین وی در ۱۵۴۵ برای نظارت بر نمایشهای درباری دفتری به نام «دفتر نمایشها و سرگرمیها» تأسیس کرد. در عصر الیزابت، نفوذ این دفتر افزایش یافت و نظارت بر کلیه‌ی نمایشهای حرفه‌ای را نیز برعهده گرفت.

نمایشهای سرگرمی درباری در ایتالیا در سده‌ی شانزدهم و هفدهم، و در انگلستان بین سالهای ۱۶۰۳ و ۱۶۴۰ به اوج خود رسیدند. بازمانده‌های همین شکلهای تئاتری قرون وسطی، پایه‌گذار تئاتر رنسانس گردیدند که در فصلهای آینده به تفصیل بدانها خواهیم پرداخت.

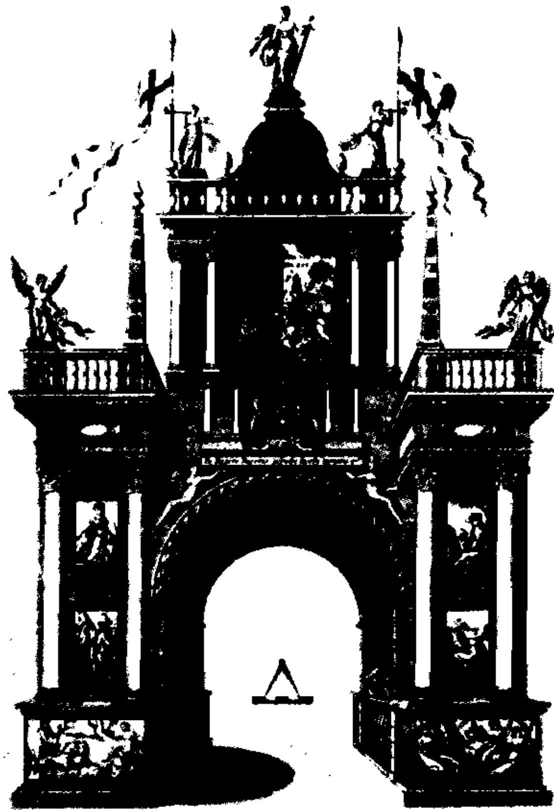
مراسم درباری و نمایشهای خیابانی

نمایشهای تئاتری در راهپیماییهایی که به مناسبت تاجگذاری، عروسیهای شاهانه، پیروزیهای نظامی، و مراسم استقبال از شاهان میهمان برگزار می‌شد به خیابانها کشیده شدند. این مراسم که شهرداریها آن را تهیه می‌کردند دارای یك الگوی اصلی بود: مقامات رسمی، نماینده‌های روحانیان، و نماینده‌های اصناف تجلیل شوندگان را در محلّی خارج از شهر که قبلاً برای این منظور در نظر گرفته شده بود ملاقات می‌کردند؛ سپس همراه آنها از مسیری که به دقت تعیین و برنامه‌ریزی شده بود به شهر می‌آمدند و به کلیسای جامع شهر می‌رفتند. در آنجا پس از یك مراسم مذهبی، تجلیل شوندگان تا محلّ اقامتشان مشایعت می‌شدند. این گونه مراسم ضمناً موقعیتی بود تا مقامات شهری و کلیسایی وفاداری و احترام خود را به پادشاه نشان دهند.

این مراسم در آغاز تنها یك راهپیمایی بود، امّا به تدریج نمایش هم بدان افزوده شد. نمایشها احتمالاً از سال ۱۲۳۶ بدانها افزوده شدند، امّا در سال ۱۲۹۸ جزئی از مراسم محسوب می‌شدند. در این سال در بزرگداشت پیروزی ادوارد اول بر اسکاتها چنین مراسمی هم گزارش شده است. در پاریس اولین گزارش دقیق از نمایش خیابانی هنگام دیدار ادوارد اول از فرانسه ضبط شده است. این گونه مراسم به تدریج در



تصویر ۳۵.۵. یك جشنواره در بینچ (بلژیك) در ۱۵۴۹ که توسط ملکه داوجری ماری از مجارستان به خاطر شاهزاده فیلیپ از اسپانیا برپا گردید. در این صحنه مردان وحشی را می‌بینیم که رقص بانوان دربار را قطع می‌کنند و آنها را به قلعه‌ی مجاور می‌برند. این قلعه در طول روزهای بعدی جشنواره فتح می‌شد. کتابخانه‌ی رویال آلبرت اپر، بروکسل.



تصویر ۳۶.۵. طاق نصرتی که در خیابان گریس چرچ لندن به مناسبت ورود جیمز اوّل به لندن در ۱۶۰۴ بنا گردید. گرفته شده از صفحه‌ی عنوان جلد اوّل کتاب تحولاتِ راهپیماییها و جشنواره‌های باشکوهِ جیمز اوّل نوشته‌ی جان نیکولز (۱۸۲۸).

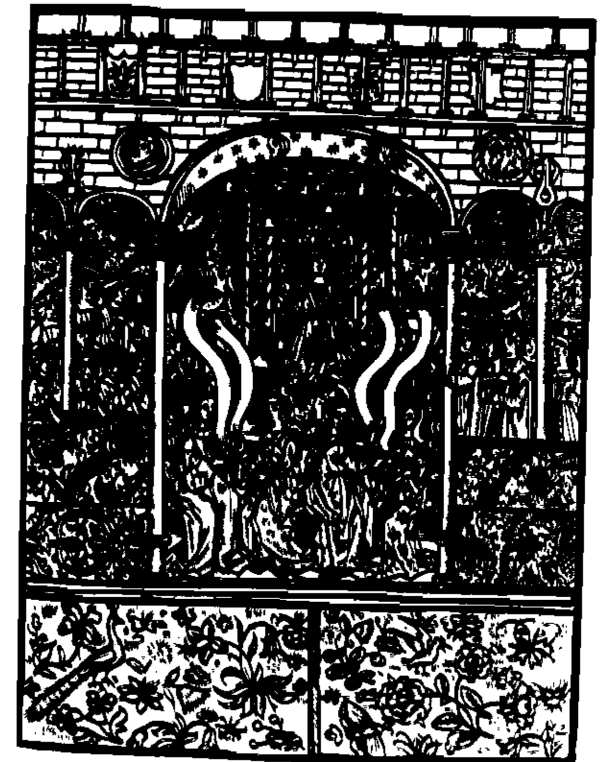
سراسر اروپا رواج یافت، و با آنکه مدتها به صورتهای تعدیل یافته‌ای اجرا می‌شد، اما پس از سده‌ی هفدهم به شکل نمایشهای دراماتیك در آمد.

افزودن نمایش به یك مراسم رسمی درست زمانی انجام گرفت که درامهای مذهبی به خارج از کلیسا آورده شدند. در سالهای اولیه موضوع این نمایشها شباهت بسیاری به موضوع نمایشهای مذهبی داشت. در آغاز سده‌ی پانزدهم نمایشها به طور روزافزونی تمثیلی یا تاریخی شدند. آثار بعدی، وظیفه‌ی بزرگداشت از میهمانان را برعهده گرفتند، و غالباً در آنها تذکراتی ضمنی به فرمانروا درباره‌ی وظایف او و نسبت به زیر دستانش گنجانیده می‌شد. از آنجا که در این نمایشها داستانهایی از انجیل، تاریخ، و اساطیر به صورت تمثیلی طرح می‌گردیدند، لذا به انواع اصلیِ درامهای قرون وسطایی شباهت پیدا کردند که عبارت بودند از نمایشهای مذهبی، نمایشهای اخلاقی، مسابقات، بدل‌پوشی، و میان‌پرده‌های جدّی. به رغم همه‌ی شباهتها تفاوتهایی نیز به چشم می‌خورد، مثلاً، در غالب آنها از عناصر پانتومیم استفاده می‌شد. این گونه نمایشها را تابلو ویوان[۱۳] (یا تابلوی زنده) می‌نامیدند.

در آغاز برای هر مراسمی تنها یك تابلو به نمایش در می‌آمد، اما در اواسط سده‌ی پانزدهم تعداد این تابلوها به پنج یا شش، و حتی بیشتر رسید، که دیالوگ و گفتار نیز در آنها به کار می‌رفت. هر تابلویی به تنهایی مستقل بود، اما همه‌ی تابلوها در کل موضوع مشترکی داشتند. در سده‌ی شانزدهم و هفدهم در انگلستان درام‌نویسانی همچون نیکلاس یودال، جان لی‌لی، بن‌جانسن، توماس دِکر، و جان وبستر عهده‌دار نوشتن این نمایشنامه‌ها بودند.

هر قطعه، صحنه‌ی جداگانه‌ای داشت و راهپیمایان در مقابل هر یك از این صحنه‌ها ایستاده و آن را تماشا می‌کردند، و سپس راهپیمایی‌ی خود را به سوی تابلوهای بعدی ادامه می‌دادند. تماشاگر اصلی نمایشها میهمانان و همراهان آنها بودند. از طرف دیگر برای تماشاگران شهری که در کنار خیابانها صف می‌کشیدند، یا بر بام خانه‌ها می‌ایستادند، و یا از پنجره‌ی خانه‌ها نمایش را تماشا می‌کردند خودِ راهپیمایی و منظره‌ی میهمانان سلطنتی تماشایی‌تر بود. صحنه‌های این تابلوها از نظر وسعت و پیچیدگی با یکدیگر تفاوت بسیار داشتند، و بسیاری از صحنه‌ها دارای چندین طبقه بودند. از نظر کلی وسایل صحنه و قراردادهای نمایشی‌ی آنها از هر لحاظ شبیه اشکال دراماتیك آن دوره بوده است.

در سراسر اروپا تهیّه و سرمایه‌گذاری این نمایشهای خیابانی برعهده‌ی شهرداریها و اصناف تجاری بود. مثلاً در مراسم ورود کاترین آراگونی[۱۳۲] به لندن در سال ۱۵۰۱، مسؤولیت تهیّه‌ی هر تابلو به یکی از مقامات شهری واگذار شده بود. همو بود که افرادی را استخدام می‌کرد، بازیگران را دعوت می‌کرد، و بر کلیه‌ی امور تهیّه و تولید نظارت می‌نمود. بودجه‌ی این نمایشها از طریق مالیاتی که بر مردم بسته می‌شد تأمین می‌گردید. این روش، با تفاوتهای کوچکی، ظاهراً همه جاگیر بوده



تصویر ۳۷.۵. صحنه‌ای که برای نمایشهای دربار چارلز پنجم در بورگز ساخته‌شده بود. دربار شاه سلیمان نیز در تصویر دیده می‌شود. از رساله‌ای در باب تئاتر اثر ناست (۱۸۹۳).

زوال و دگرگونی درام قرون وسطایی

درام قرون وسطایی در ۶۰۰ سالی که به حیات خود ادامه داد به طور فزاینده‌ای پیچیده و وسیع شد. از نمایشهای ساده‌ی عبادی و سرگرمیهای رایج نمایشی در سده‌ی دهم، به «مجموعه‌ها»ی بزرگ نمایشی، راهپیماییهای مردمی و درباری، و سرانجام به نمایشهای غیرمذهبی در سده‌ی شانزدهم تحول یافت. مع‌الوصف، در سده‌ی شانزدهم انواع مختلف تئاتر، که مشخصه‌ی تئاتر قرون وسطایی بود، به‌رغم محبوبیت آشکار و حمایت وسیع، تقریباً به طور کامل ناپدید گشت. این امر علل فراوانی دارد که معدودی از این علل حائز اهمیتند.

شاید بارزترین علت این امر وجود تضادهای داخلی در کلیسا بود که موجبات ضعف خودرا فراهم آورد. در سال ۱۲۰۰، مرجعیت پاپ، چه در امور مذهبی و چه در امور غیرمذهبی، در همه‌ی کشورهای مسیحی پذیرفته شد، و قدرت کلیسا به اوج خود رسید. با شکل گرفتن ملیتهای اروپایی، شاهزادگان در جستجوی راهی بودند تا در قلمرو خود اداره‌ی امور مذهبی را نیز به چنگ آورند. بزودی معلوم شد مؤثرترین راه آن است که در انتخاباتِ پاپ نفوذ کنند. لذا، فرمانروایان آغاز به تقلب در این انتخابات نهادند، چرا که آن پاپهای انتخاب شده نیز از تقلب مبرا نبودند. بین ۱۳۰۵ و ۱۳۷۷، پایگاه پاپ از رم به آوینیون منتقل شد، و در حقیقت پاپ به گروگان فرانسویها در آمد. از طرفی بین سالهای ۱۳۷۸ و ۱۴۱۷، بین کاندیداها رقابت به وجود آمد، و حتی یکبار سه نفر برای پاپ شدن مبارزه کردند. از اینرو در سده‌ی پانزدهم کلیسا رو به ضعف نهاد و بسیاری از اختیاراتش، و مهمتر از همه اختیار بهشت فروشی (و آمرزش طلبی) آن، نیاز به تجدیدنظر پیدا کرد. علاوه بر این، با افزایش آموزشهای غیرمذهبی از طریق دانشگاهها، شك بر سراسر اروپا سایه افکند، و اعمال کلیسا مورد سؤال قرار گرفت.

سرانجام، علایم گوناگون این تضادها در سده‌ی شانزدهم در شکل جنبش اصلاح دینی بروز کرد. گروههای مخالف و معاند در مقابل کلیسا صف‌آرایی کردند و خواستار تجدیدنظر در وظایف و اختیارات کلیسا شدند. در این مرحله بود که شاهزادگان وارد معرکه گشتند، زیرا برای حَکَمیت از آنان یاری طلبیده شده بود. اما برخی از مقامات کلیساها حکمیت شاهزادگان را نپذیرفتند و خود را در رأس این حکمیت قرار دادند. سرانجام، نتیجه‌ی این جنگهای داخلی و سیاسی، و تجدیدنظر در امور مذهبی بود که در شکل گرفتن اروپای جدید نقش اساسی ایفا نمود.

بی‌تردید تئاتر نمی‌توانست از این حوادث برکنار بماند. هنری هشتم در انگلستان، در سال ۱۵۳۴، از کلیسای رم جدا شد، و موجب جدالهای تلخی گردید، و در این جدالها درام به عنوان سلاحی برای کوبیدن یا دفاع کردن از پاره‌ای تعصبات به کار برده شد. در سال ۱۵۵۸، الیزابت اول پس از رسیدن به سلطنت اجرای کلیه‌ی نمایشهای مذهبی را ممنوع اعلام کرد تا به این جدالها خاتمه دهد. هر چند این اقدام نتیجه‌ی فوری حاصل نکرد، اما فرمان الیزابت، بجز چند مورد استثنایی جلوی زیاده‌رویهای گروههای نمایشی‌ی مذهبی را پس از ۱۵۷۰ گرفت.

در کشورهای دیگر نیز وقایع مشابهی رخ نمود. در ۱۵۳۹ در هلند تهیه‌ی نمایشهای مذهبی بدون جواز مقامات کلیسا ممنوع شد، در نتیجه تهیه و اجرای

نمایشهای مذهبی در این کشور متروك شد. مهمتر از آن، فرقه‌های فراوان پروتستان کلیسای کاتولیك را وادار کردند تا شورای ترنت[۱۳۳] (۱۵۶۳ـ۱۵۴۵) را در این امر دخالت دهد. یکی از نتایج این دخالت آن شد که صدور مجوز برای نمایشهای مذهبی در سراسر جهان مسیحیت منسوخ گردد. در ایتالیا از ۱۵۴۷ تهیه‌ی نمایشهای مذهبی عملاً رو به کاهش نهاد، و در ۱۵۴۸ در پاریس ممنوع اعلام شد. البته در برخی از ایالات آلمان، تهیه‌ی نمایش مذهبی تا سده‌ی هفدهم ادامه یافت، اما در بسیاری از کشورهای اروپایی، در ۱۶۰۰ میلادی، اجرای نمایشهای مذهبی به کلی منسوخ شده بود، و تنها در اسپانیا نظارت و تفتیش بر مسائل فقهی‌ی نمایشها ادامه داشت.

ممنوع شدن اجرای مباحث مذهبی موجب تغییرات دیگری نیز شد. نخست آنکه، درام نویسان ناچار شدند به موضوعات غیرمذهبی روی آورند. این امر خود موجب احیای آثار یونان و روم گردید. با مرور زمان، این آثار قدر و قیمت تازه‌ای یافتند و ترکیب میراثهای کلاسیك و قرون وسطایی، درام عظیم و غیرمذهبی‌ی رنسانس را به وجود آورد. دوم آنکه، متروك شدن موضوعهای مذهبی موجب شد که آخرین پایه‌های درام جهان وطنی درهم بریزد، لذا هرکشوری مسائل مورد علاقه‌ی ملی و ویژه‌ی خود را پدید آورد. سوم آنکه، با ممنوع شدن نمایش «مجموعه‌ها»ی مذهبی، نظارت و حمایت فعالانه‌ی کلیسا، شهرداری، و بازرگانان، که نمایشها را تصویب و تهیه می‌کردند، از میان برداشته شد.

گروههای تازه، بین نمایشهایی که برای کلیسا یا مقامات مملکتی اجرا می‌شدند، و عموماً سرگرمیهایی پر زرق و برق بودند، با نمایشهایی که توسط بازیگران حرفه‌ای و برای دریافت پول و ایجاد سرگرمی و لذت برپا می‌شدند، تمایز آشکاری قایل شدند. به هر حال کلیسا هرگز تکفیر بازیگران حرفه‌ای را که نخستین بار در روم باستان انجام گرفته بود پس نگرفت و به انتقاد و سرزنش خود از آنان ادامه داد.

شاید بتوان گفت رابطه‌ی بین تئاتر و جامعه در این دوران با مهمترین تغییرات خود مواجه شد. در یونان و روم و در اروپای قرون وسطی، تئاتر در خالص‌ترین شکل خود از حمایت عملی‌ی ارگانهای دولتی و مذهبی برخوردار بود. تئاتر همواره آیینی بود و به طور متناوب اجرا می‌شد، زیرا تئاتر در حقیقت مجمعی بود که حوادث ویژه‌ای را که برای همگان اهمیت داشت ارائه می‌کرد. در سده‌ی شانزدهم تئاتر از کاربرد مذهبی و دولتی خود دور شد، لذا مبارزه‌ی سختی را برای دریافت مزد و کسب هویت از طریق نمایشهای صرفاً تجارتی یا هنری آغاز نهاد. در ابتدا، این تئاتر با یاری فرمانروایان و نجبا به حیات خود ادامه داد، زیرا نجبا سنت حمایت از نمایشهای خصوصی را که بازمانده‌ی قرون وسطی بود حفظ کرده بودند، و همین یاری اولیه موجب شد تا به تدریج در سراسر اروپا تئاتر حرفه‌ای پایه‌ریزی گردد. البته در برخی از کشورهای اروپایی تا ۲۰۰ سال دیگر سنت قدیمی برجای ماند.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

رهنمودهای صحنه‌ای که از منابع گذشته به دست ما رسیده‌اند، برای مورخان تئاتر سرچشمه‌های مفیدی به شمار می‌آیند. مثلاً توضیحات صحنه و یادداشتهای کارگردان نمایشنامه‌ی اسرار آدم ابوالبشر (حدود ۱۱۵۰) گشاینده‌ی مبحثی اساسی درباره‌ی تهیه و اجرای نمایش در هوای آزاد گشته است. یکی از نکات مهم این متن چنین است:

> **سپس خدا وارد کلیسا می‌شود، و آدم و حوا با معصومیت و ظرافت تمام در باغ عدن شروع به قدم زدن می‌کنند. در این هنگام شیاطین در میدان به‌این طرف و آن طرف می‌دوند و حرکات مربوطه را انجام می‌دهند.**

منبع مهم دیگر مورخان تئاتر قرون وسطی، اوراق و اسناد شهرداریهایی است که مستقیماً در تهیه‌ی نمایشنامه‌ها شرکت داشته‌اند. یکی از کاملترین این گزارشها متعلق به شهر مون (بلژیك) است که درباره‌ی تهیه‌ی یك نمایش مصائب در ۱۵۰۱ نوشته شده است. در زیر چند بند از این گزارش خواهد آمد. از بند اول می‌آموزیم که برای هر نمایش چند روز تمرین در نظر گرفته می‌شد و این تمرینها در کجا انجام می‌گرفتند، و بازیگران چگونه رهبری می‌شدند:

> **در وجه جان بیلیت که ۴۸ روز برای آماده کردن بازیگران حاضر شده و همه‌ی تمرینات را از آغاز نمایشنامه‌ی مورد نظر در تالار شهر انجام داده است. مبلغ مورد توافق ۱ ۶.**

دومین بند ظاهراً مربوط به چهار کارگردان ـ بازیگر است که هم بازی کرده‌اند و هم در اجرای صحنه‌ای‌ی نمایش همکاری داشته‌اند:

> **در وجه گیل بیه‌ون، ژاکومین بوزل، ژان دوراکونی، و گادفروی دو برتای مون به خاطر زحماتشان در نمایش مصائب مذکور، به دستور رئیس شهرداری پرداخت می‌شود. ۱۲ فوریه‌ی ۱۵۰۱، از قرار بیه‌ون ۱ ۹، بوزل ۱ ۹، راکونی ۱ ۱۰، و برتای مون ۴۰، جمع کل ۱ ۳۰.**

بند دیگر نشان می‌دهد کشیشی که قرار بود نقش خدا را بازی کند، چنان به نقش خود علاقه داشته که وظایف مذهبی خود را وانهاده، در نتیجه دستمزد او به دیر داده شده است:

در وجه جان دونیل، طلبه‌ی دینی و کشیش صومعه‌ی سنت فرانسیس، در شهر مون، در ۲۲ آوریل مذکور. به خاطر انجام خدماتی که از او خواسته شد، یعنی ایفای نقش خدا در نمایشنامه، وی وقت خود را صرف آموختن و اجرای نقش مورد نظر کرده است، و وظیفه‌ی موعظه در کلیسای خود را تعطیل نموده است. لذا دستمزد او به جان دوفرانسك (کشیش دیگری در صومعه) سپرده شد که موافقت کرده بود با دریافت ۱ ۱۲ وظایف شخص فوق‌الذکر را برعهده بگیرد.

ترجمه‌ی لنیت براکت[۱۳۴]. گزارش کامل این نمایش را (به زبان فرانسه) می‌توان در کتاب گوستاو کوهن[۱۳۵] به نام وظایف کارگردان در نمایشنامه‌های مذهبی در مون، ۱۵۰۱ یافت (پاریس ۱۹۲۵).

چنین به نظر می‌رسد که در قرون وسطی طیف گسترده‌ای از بازیگران حرفه‌ای فعالیت داشتند و از نظر اخلاقی نسبت بدانان نظرات گوناگونی وجود داشته است. در اینجا قسمتی از گزارش اسقف سالیسبوری (در انگلستان) در نیمه‌ی اول سده‌ی چهاردهم درج می‌شود:

سه نوع هیستریون (بازیگر) وجود دارد. برخی از آنها بدنهای خود را به طرزی غیرعقلانی به جست و خیز و حرکات ناشایست وامی‌دارند، یا به طور شرم‌آوری خود را به نمایش می‌گذارند، و یا صورتکهای ترسناك برچهره می‌نهند. اگر اینها از این شغل دست برندارند همه به دَرَك واصل خواهند شد. از طرفی، هستند بازیگرانی که کاری نمی‌کنند... مگر پیروی از اشخاص صالح و معظم، و چنانچه سخنان زشت و رسوا بر زبان می‌رانند، تنها به خاطر سرگرم کردن دیگران است. آنان نیز تکفیر خواهند شد. زیرا رسول خدا و حواریون ما را از همکاسه شدن با ایشان نهی کرده‌اند. نوع سومی نیز وجود دارد، و آن بازیگرانی هستند که وسایل موسیقی در اختیار دارند، و انسان را به وجد می‌آورند. این نوع خود دو دسته‌اند: عده‌ای در محافل عمومی و هرزه‌ی میخواران شرکت می‌کنند و آوازهایی می‌خوانند که مردم را به حرکات شهوانی و افراطی وامی‌دارد؛ این دسته مثل دیگران مستوجب لعنت ابدی می‌باشند. دسته‌ی دوم، بذله‌گو و دلقك خوانده می‌شوند. اینها سرگذشت شاهان و زندگی‌ی مقدسین را می‌خوانند، و به اشخاص بیمار یا ملول آرامش می‌بخشند. این دسته مثل گروه رقاصان و دختران، نمایشهای شرم‌آور نمی‌دهند و با افسونگری یا روشهای دیگر کسب شهرت نمی‌کنند. دسته‌ی اخیر... برای مردم آرامش می‌آورند.

از کتاب پنه‌تنشیال[۱۳۶]، از اسقف توماس دوکابهام[۱۳۷]. ترجمه‌ی باربارا اسپیر.

یکی از خطرهای همیشگی در نوشته‌های تاریخی این است که یك نمونه را بگیریم و بدان کلیت ببخشیم، بی‌آنکه به منابع دیگر در همان زمینه مراجعه کنیم. عوارض این خطر را به وضوح می‌توان در متن زیر که توسط برخی مورخان پذیرفته شده است مشاهده کرد. براساس گزارش زیر، و یك نقاشی از شهادت سن آپولینا، بعضی مورخان به این نتیجه رسیده‌اند که کارگردان در صحنه حضور داشته و بازیگران را در حین ایفای نقش راهنمایی می‌کرده، و دیالوگ نمایش را سطر به سطر به آنها دیکته می‌کرده است. (برای اطلاعات بیشتر به همین فصل رجوع شود.) (تصویر ۱۱.۵.)

[در نمایشنامه‌ی معجزات در کورنوال] بازیگران

نقش خود را بدون کتاب نمی‌خواندند، بلکه یك ناظم در حالی که کتابی در دست داشت، و به نجوا سخن می‌گفت، در پشت سر آنها حرکت می‌کرد و گفته‌ی مورد نظر را برای آ نها سوفله می‌کرد. این امر یکبار موجب حادثه‌ی مضحکی شد.... نوبت بازیگری بود؛ ناظم آهسته گفت: «برو جلو، برو و هنرت را نشان بده.» بازیگر وارد صحنه شد.... و به جای عمل کردن به گفته‌ی ناظم، سخن او را عیناً تکرار کرد، (ناظم در گوش او زمزمه کرد): «حواست به بازی باشد»، بازیگر این گفته را نیز برای تماشاگران تکرار کرد. در این موقع ناظم از شدت خشم بر زمین افتاد، و با تلخ‌ترین شکل ممکن دشنام داد. بازیگر نیز همین کار را انجام داد. تا اینکه سرانجام ناظم دیوانه شده در کف صحنه از هوش رفت...

ریچارد کارو[۱۳۸]، بازدید کورنوال (۱۸۱۱)، صفحه‌ی ۱۹۲.

زیرنویسهای فصل پنجم

۱. Mystery of Adams
۲. Prophets' Play
۳. Cycles، مجموعه‌هایی از نمایشنامه‌های مذهبی متعلق به گروههای سیار نمایشی است، که در آنها داستانهای مختلف انجیل را به صورت نمایشنامه درآورده‌اند. م.
۴. V.A. Kolve
۵. Corpus Christi
۶. Urban
۷. Withsuntide
۸. York
۹. Chester
۱۰. Wakefield
۱۱. Towneley
۱۲. Ludus Caventriae
۱۳. Lincoln
۱۴. Cornish، زبان مرده‌ای از جزایر بریتانیاست، که از زبانهای هند و اروپایی بوده است. م.
۱۵. Apocripha، ملحقات کتاب مقدس، که پروتستانها آنرا به رسمیت نمی‌شناسند. م.
۱۶. Lucerne
۱۷. Crown of Thorns
۱۸. هر نمایش مستقل، اما خود بخشی از داستانهای انجیلی بود، و هنگام نمایش در جشنواره لازم بود به نوبت وقوع تاریخی اجرا شود. م.
۱۹. Valencienne
۲۰. Mons
۲۱. Poitiers
۲۲. Valladolid
۲۳. Tyrol
۲۴. در مکانی نزدیك به صحنه، جایی که تماشاگران نبینند، شخصی می‌نشست و به بازیگرانی که دیالوگ خود را فراموش می‌کردند، یادآوری می‌کرد. نام این شخص سوفلور بود. م.
۲۵. Frankfurt-am-Main
۲۶. The Acts of Apostles
۲۷. Bourges
۲۸. Seurre
۲۹. Romans
۳۰. Metz
۳۱. Charlons-Sur-Marne
۳۲. David Rogers, *A Breviarye, or Some Few Recollections of The City of Chester*
۳۳. Glynne Wickham, *Early English Stages*
۳۴. carros
۳۵. Cornwall
۳۶. Confrerie de la Passion، نام يك انجمن مسیحی به نام «مصائب». م.
۳۷. platea
۳۸. journeẹs
۳۹. Arras
۴۰. Rouen
۴۱. Lucifer، نام شیطان است، پیش از آنکه از فرمان خداوند سرپیچی کند. م.

۴۲. Barnabas
۴۳. St. Denis
۴۴. St. Andrew
۴۵. Chauny
۴۶. Chelmsford
۴۷. Beverley
۴۸. Leicester
۴۹. Reims
۵۰. jongleur، گروهی از نمایشگران همه کاره که رقص و آواز و شعبده و آکروبات می‌دانستند، و در دربار تروبادورها سرگرمی می‌آفریدند. م.
۵۱. The Plays of The Greenwood
۵۲. Adam de la Halle
۵۳. The Plays of Robin and Marion
۵۴. Flemish، از گروه زبانهای ژرمنی که عموماً آن را از شعبات زبان هلندی می‌شناسند. م.
۵۵. The Boy and The Blind Man
۵۶. Pierre Pathelin
۵۷. sotties
۵۸. sermons joyeux
۵۹. Societẹs joyeuses
۶۰. basoche
۶۱. Mardi Gras، سه‌شنبه‌ی قبل از چهارشنبه‌ی توبه. م.
۶۲. Basoche du Palais
۶۳. Enfants Sans Souci
۶۴. Pierre Gringoire
۶۵. Lent، یکی از اعیاد مذهبی مسیحیان در قرون وسطی بود که يك هفته طول می‌کشید. لنت از چهارشنبه خاکستر (هفته‌ی قبل از عید پاك) آغاز می‌شود و با شنبه‌ی مقدس پایان می‌یابد. م.
۶۶. Shrovitide، سه روز قبل از چهارشنبه‌ی توبه. م.
۶۷. Schembart laufen
۶۸. Hans Rosenplüt
۶۹. Hanz Folz
۷۰. Hans Sachs
۷۱. Wondering Scholar and Exorcist
۷۲. Twelfth night، دوازدهمین شب پس از کریسمس، و به عنوان پایان جشنهای کریسمس محسوب می‌شود. در انگلستان در این شب خوشگذرانی بسیاری انجام می‌شد، و میهمانیهای بالماسکه برپا می‌گردید. چیزی شبیه به سیزده بدر در نزد ایرانیان. م.
۷۳. The Second Shepherds Play
۷۴. Johan. Johan
۷۵. John Heywood
۷۶. morality play
۷۷. Pater Noster، یا دعای ربانی، دعایی است که حضرت مسیح (ع) تعلیم داده است. م.
۷۸. Romance of Roses
۷۹. The Pride of Life
۸۰. The Castle of Preservance
۸۱. green، محل تجمع یا استراحت بازیگران. در این محل گاه نمایش کوچکی هم برپا می‌شد. م.
۸۲. Mankind
۸۳. Weil-Advised, Ill-Advised
۸۴. The Just Man and The Worldy Man
۸۵. Simon Bougion
۸۶. Tarascon
۸۷. Man The Sinner
۸۸. Everyman
۸۹. Magnificence
۹۰. John Skelton
۹۱. Condemnation of The Banquet
۹۲. Nicolas de la Chesnaye
۹۳. King John
۹۴. John Bale
۹۵. Hroswitha
۹۶. Cornelius Schonaeus
۹۷. Sacred Comedies
۹۸. Gnapheus

۹۹. Acolastus
۱۰۰. Pammachius
۱۰۱. Noageorgus
۱۰۲. Martin Luther، رهبر جنبش اصلاح دینی. وی پاپ را به عنوان تنها مفسر انجیل نپذیرفت، و در سال ۱۵۲۱ عهد جدید را به آلمانی ترجمه کرد. م.
۱۰۳. Henry Medwall
۱۰۴. John Rastel
۱۰۵. Tide Tarrieth of No Man
۱۰۶. George Wapull
۱۰۷. All for Money
۱۰۸. T. Lupton
۱۰۹. Chambers of Rhetoric
۱۱۰. Low Countries، به کشورهای هلند، بلژیك و لوگزامبورك اطلاق می‌شود، زیرا این سرزمینها پایین‌تر از سطح دریا قرار دارند. م.
۱۱۱. Antwerp
۱۱۲. guilder، واحد پول هلندی. م.
۱۱۳. Interlude
۱۱۴. minstrels
۱۱۵. Fulgens and Lucrece
۱۱۶. Patient Grissell
۱۱۷. Mery Magdalene
۱۱۸. Wealth and Health
۱۱۹. Lewis Wager
۱۲۰. Cambises
۱۲۱. Preston
۱۲۲. mumming
۱۲۳. disguising، اصطلاحی که در سده‌ی پانزدهم به انواع سرگرمیها، از جمله لال‌بازی، طاس‌بازی و غیره اطلاق می‌شد. اما عموماً به نمایشهایی گفته می‌شود که در میهمانیهای درباری، بازیگران و میهمانان با لباسها و هیأتهایی غریب و گمراه‌کننده ظاهر می‌شدند. بعدها از این نمایشها، بالماسکه و مراسم دیگر به وجود آمد. م.
۱۲۴. Maid Marion
۱۲۵. mummers' play
۱۲۶. dumb show
۱۲۷. رسم قاشق‌زنی، در آخرین چهارشنبه‌ی سال در میان ایرانیان به این مراسم شباهت دارد. م.
۱۲۸. intermezzo
۱۲۹. ballets de cour
۱۳۰. House of Revels
۱۳۱. tableux vivants
۱۳۲. Katherine of Aragon
۱۳۳. The Council of Trent، شورای کلیسای کاتولیك رومی است، که در اوایل سده‌ی شانزدهم برای رسیدگی به بحران اصلاح دینی پروتستانیسم تشکیل شد. م.
۱۳۴. Lenyth Brockett
۱۳۵. Gustave Cohen
۱۳۶. Penetential
۱۳۷. Thomas de Cabham
۱۳۸. Richard Carew



۶
رنسانس ایتالیا

بسیار پیش از آنکه تئاتر قرون وسطی در اواخر سده‌ی شانزدهم به پایان حیاتش برسد، عقاید و آرمانهایی که بعدها به نام رنسانس (نوزایی) شناخته شدند، ظهور نموده بودند. در واقع، اواخر قرون وسطی و اوایل رنسانس حیات مشترکی داشته‌اند. از همین روست که مورخان، تئاتر این هر دو دوره را معمولاً از سال ۱۳۰۰ آغاز می‌کنند، هر چند تصدیق دارند که عناصر قرون وسطایی تا سال ۱۵۰۰ سلطه‌ی بیشتری داشته‌اند. علاوه بر آن، همان نیروهایی که در سرنگونی‌ی فرهنگ قرون وسطایی عمل می‌کردند، در زایش رنسانس نیز دست داشتند، زیرا رنگ باختنِ قرون وسطی و سر بر آوردنِ رنسانس با سقوط فئودالیسم، رشد شهرنشینی، قدرت گرفتن شاهزادگان، و ایستادگی در مقابل تعالیم و اصول زندگی‌ی کلیسایی رابطه‌ی نزدیکی داشته است.

شاید رنسانس (یا نوزایی) بیش از هر چیز با رشد انسان‌گرایی[۱] و احیای اسلوبهای جهانِ کلاسیك پیوسته باشد. انسان‌گرایی، چنانکه از نامش برمی‌آید، بازگشتی است به ارزشهای انسانی و زندگی‌ی زمینی‌ی او؛ این مکتب معتقد است زندگی‌ی انسان صرفاً مقدمه‌ای برای زندگی ابدی نیست، بلکه خود صاحب ارزش است. انسان‌گرایان لامذهب نبودند، اما ریاضت‌کش و زاهد هم نبودند. آنان جنبه‌های ستبر طبیعت انسان را می‌پذیرفتند



تصویر ۱.۶. (*) رشد شهرنشینی در آثار نقاشان ایتالیا نیز در دوره‌ی رنسانس منعکس است.

و با دقت و دلسوزی در راه کشف آن گام برمی‌داشتند. آنان مایل بودند زندگی را به وجهی آرمانی و با بینشی واقع‌بینانه تصویر کنند، و انسان را موجودی برآورد می‌کردند که هم قابل تقدیر و تحسین، و هم مستعد فساد است. انسان‌گرایی از دنیای کلاسیك الهام گرفت، جایی که مهد انسان‌گرایی بود، و نیز انگیزه‌ی توجه سراسر اروپا به یونان و روم گردید.

با رشد انسان‌گرایی، روح ماجراجویی و کنجکاوی در پهنه‌ی طبیعت نیز بالیدن گرفت. رنسانس سرآغاز گسترش اکتشافات جغرافیایی، آزمایشهای علمی، جُستارهای فلسفی، و خلاقیتهای هنری گردید و در تعلیم و تربیت، هدف جوامع را پرورش انسان جامع با مهارتهای فراوان در علم، سیاست، ورزش، و هنر شناخت.

بر اینکه رنسانس نخست از ایتالیا سر برآورد دلایل زیادی وجود دارد. ایتالیا به عنوان گذرگاه عمده‌ی تجاری به آسیا و آفریقا از نظر سوق‌الجیشی بهتر از بقیه‌ی اروپا بود، لذا فرهنگ بیزانس، اسلام، و تمدنهای دیگر را بیشتر جذب کرده بود. همچنین رشد تجارت و ثروت در ایتالیا امکانات بیشتری برای آموزشها و صناعات و هنرها فراهم آورده بود. به عنوان کرسی کلیسای کاتولیك، ایتالیا دستخوش ستیزهایی قرار گرفت که از اواخر سده‌ی سیزدهم دستگاه پاپ را می‌آزرد. تغییر مکان دستگاه پاپ از رم به آوینیون در ۱۳۰۵ و

دسیسه‌های پاپهای رقیب از ۱۳۷۸ تا ۱۴۱۷، تردیدهایی را درباره‌ی کلیسایی که خود راهنمای زندگی‌ی روزانه‌ی مردم بود به وجود آورده بود. فساد دستگاه پاپ نیز موجب نفوذهای فراوان غیرمذهبی‌ها در کلیسا شده بود. علاوه بر آن، از سده‌ی چهارم، کلیسا مبحثی را به میان آورده بود که بنابر آن پاپ جانشین برحق امپراتوران رومی شناخته می‌شد؛ لذا به آسانی می‌توان دریافت که آغاز رنسانس، گرایشی برای تولد دوباره‌ی امپراتوری روم و فضایل غیرمذهبی آن محسوب می‌شد. در سالهای تبعید پاپ، بسیاری از حاکمان ایالات کوچك ایتالیا کوشیدند تا جای خالی پاپ را پرکنند،و بر سر کسب قدرت و اعتبار با یکدیگر رقابت کردند. در آن مناطق فرمانروا را هنگامی فرهخته می‌شناختند که دانشمندان، نویسندگان، و هنرمندان را حمایت کند، و گسترش همین حمایتها موجب شکوفایی رنسانس شد.

با افزایش اعتبار فرد و امکانات او، صنعتگران و نویسندگان گمنام قرون وسطایی بدل به هنرمندانی شدند که دستاوردهای شخصی‌ی آنان قابل تقدیر بود. مباحث انجیلی و دین شناسانه جای خود را به اساطیرِ جهان کلاسیك، تاریخ، و داستانهای تخیلی سپرد. شاید بتوان گفت که هنر رنسانس در ایتالیا در حدود سال ۱۳۰۰ با دانته(۲) (۱۲۶۵_۱۳۲۱) و جوتو(۳) (۱۲۶۶_۱۳۳۷) آغاز شد. گرچه دانته با مباحث دین شناسانه سر و کار داشت، امّا ویرژیل(۴) را به عنوان راهنمای خویش در کمدی الهی(۵) برگزید، و نقاشیهای جوتو سبك تزیینی سرد و خشك قرون وسطایی را در هم شکست. روح رنسانس را



تصویر ۲.۶. نقشه‌ی ایتالیا در حدود سال ۱۵۰۰ میلادی.

همچنین می‌توان در نوشته‌های پترارک(۶) (۱۳۰۴_۱۳۷۴) یافت، که دستنوشته‌های باستانی را جمع کرده، و محققان را به مطالعه‌ی آثار یونانی ترغیب می‌نمود. وی خود پیرو سیسرو(۷) و سِنه‌کا بود، و انسان را برتر از مباحث دین‌شناسانه قرار می‌داد؛ و بوکاچیو(۸) (۱۳۱۳_ ۱۳۷۵) نیز در این راه پیشگام بود و آثار کلاسیک را سرمشق خود قرار داد و وَلَع انسان را برای زندگی در مجموعه‌ی غیرمذهبی و هرزه نگارانه‌ی خود به نام دِکامرون(۹) ارج نهاد.

اوّلین علائم تغییر درام بواسطه‌ی آگاهی بر شکلهای دراماتیکِ نمایشنامه‌های رومن به ظهور رسید. هر چند مطالعه‌ی نمایشنامه‌های لاتین هرگز ترک نشده بود و تراژدیهای سنه‌کا به عنوان رنگ‌آمیزی‌ی آموزشهای اخلاقی یا مظهر مهارت ادبی خوانده می‌شد، و کمدیهای ترنس و پلوتوس به عنوان الگوی سخن گفتن برگزیده می‌شد. در طول سده‌ی چهاردهم عدّه‌ای از نویسندگان قرون وسطایی به ارزش دراماتیک نمایشنامه توجه نشان دادند، و تقلید از آثار کلاسیک را آغاز کردند.

تصویر ۳.۶. (*) یکی از نقاشیهای جوتو.



از اولین تراژدیهای تقلیدی می‌توان نمایشنامه‌ی اِکسرینوس(۱۰) (حدود ۱۳۱۵) اثر آلبرتینو موساتو(۱۱) را نام برد، که شکل تعدیل یافته‌ی سنه‌کایی را با مباحثی از جهان‌بینی‌ی مسیحی در هم آمیخته است. امّا اتحاد شکل و محتوای کلاسیک با نمایشنامه‌ی آشیل(۱۲) (حدود ۱۳۹۰) اثر آنتونیولاسکی(۱۳) به وقوع پیوست. از اینرو گاه نمایشنامه‌ی آشیل را اوّلین تراژدی رنسانس شناخته‌اند. در سده‌ی چهاردهم کمدی نیز پا به میدان نهاد. اوّلین نمونه‌ی موجود، کمدی‌ی پائولوس(۱۴) (۱۳۹۰) نوشته‌ی پی‌یر پائولو وِرجریو(۱۵) است، که ساتیری است درباره‌ی زندگیِ دانشجویی در قرون وسطی. همچنین تعدادی از رهبران انسان‌گرایی (هومانیستها) در طول سده‌ی پانزدهم کمدیهایی نوشتند که هیچیک از آنها مورد توجه قرار نگرفت.

همه‌ی کمدیها و تراژدیهای اولیه‌ی رنسانس به زبان لاتین نوشته شده‌اند وعملاً هیچیک اجرا نشده‌اند. درام به زبان بومی تا اوایل سده‌ی شانزدهم به وجود نیامد. در این دوران نیز حوادث دیگری موجب تسریع نفوذ درام کلاسیک گردید، از جمله در ۱۴۲۹، دوازده نمایشنامه‌ی گمشده‌ی پلوتوس پیدا شد؛ در ۱۴۵۳، که سال سقوط قسطنطنیه بود، عده‌ی کثیری از محققان و دانشمندانآنجاهمراه با دستنوشته‌های بسیاری از نمایشنامه‌های یونانی به ایتالیا آمدند؛ در ۱۴۵۶، با اختراع صنعت چاپ، انتشار متنهای بی‌شمار کلاسیک میسر شد؛ و بین ۱۴۷۲ و ۱۵۱۸، همه‌ی نمایشنامه‌های یونانی و رومی که تا آن موقع شناخته شده بودند منتشر گردیدند. در این دوران، توجه به درام کلاسیک که تا اواخر سده‌ی پانزدهم ویژه‌ی دانشمندان و محققان بود به دربارهای کوچك و فراوان ایتالیا راه یافت. حدود ۱۴۸۵، فرمانروایان ایتالیا حمایت از درام نویسان و سرمایه‌گذاری در تهیه‌ی نمایشنامه‌های رومن و یا تقلید از آنها را آغاز کردند. اشتیاق خوانندگان و تماشاگران درباری برای دسترسی به نمایشنامه‌های کلاسیك، شاید انگیزه‌ی اصلی‌ی ترجمه‌ی نمایشنامه‌های رومن به زبان ایتالیایی و نیز انگیزه‌ی نوشتن نمایشنامه به زبان بومی باشد.

اولین درام به زبان بومی در ۱۵۰۸ در دربار فرارا(۱۶) به روی صحنه آمد، که کمدی‌ی لاکاساریا (یا جعبه‌ی جواهر(۱۷)) نوشته‌ی لودویکو آریوستو(۱۸) (۱۴۷۴_۱۵۲۳) بود. صحنه‌پردازی این کمدی که موضوع مورد علاقه‌ی رومیان را داشت (عاشق و معشوق پس از اینکه در می‌یابند معشوقه دختر گمشده‌ی یك مرد ثروتمند بوده است به هم می‌رسند) دارای عناصری از زندگی‌ی آن زمان ایتالیا بود. آریوستو به نمایشنامه‌نویسی ادامه داد، و نمایشنامه‌های بدلیها(۱۹)، شارلاتان(۲۰)، دانشجویان، و دلال محبت(۲۱) را نیز نوشت. تحول کمدیهای بومی (غیرلاتین) توسط برناردو دو ویزی دا بی‌بیه‌نا(۲۲) با نمایشنامه‌ی لاکالاندریا(۲۳) ادامه یافت، که تلفیق موفقیت‌آمیزی از عناصر رومن و عناصر معاصر ایتالیا بود. این نمایشنامه، که از مناکمی اثر پلوتوس اقتباس شده است، درباره‌ی خواهر و برادر دوقلویی است که پس از حوادث پیچیده‌ای همراه با بدل پوشیها و روابط نامشروع سرانجام به راز خود پی می‌برند. این ترکیبِ عناصر سنتی با مسائل آن زمان، الگوی نویسندگان بعدی گردید. قدم بعدی در راه اعتلای کمدی آن عصر را نیکولو ماکیاولی(۲۴) (۱۴۶۹_۱۵۲۷) با نمایشنامه‌ی مِهرگیا(۲۵) (حدود ۱۵۱۳_۱۵۲۰) برداشت، که در آن موضوع نمایشنامه تازه، اما شکل آن از



تصویر ۴.۶. (●) دانته در حال تقدیم بخش دوزخ از کمدی الهی به فرا ایلاریو. نقاشی از برنینی.

کمدی‌ی رومن گرفته شده بود. در این نمایشنامه زن زناکاری شوهر ساده لوح خود را فریب می‌دهد. این نمایشنامه شباهت زیادی به فارسهای قرون وسطایی دارد. در سال ۱۵٤۰کمدی بومی در ایتالیا جای خود را کاملاً باز کرده بود. با آنکه تعداد کمی از آثار این نویسندگان به دست ما رسیده است، اما می‌توان گفت آنان اولین نویسندگان رنسانس بودند که فن کمدی‌ی لاتین را فرا گرفتند و آن را با سلیقه‌ی دوران خود وفق دادند. پس از ۱۵۷۵، در فرانسه و انگلیس آثار این نویسندگان خوانندگان بسیار داشت، و تأثیر قابل توجهی بر درام تازه‌پای این کشورها برجای نهاد.

اولین تراژدی بومی سوفونیسبا(۲۶) (۱۵۱۵) اثر جانجورجو تریسینو(۲۷) (۱۴۷۸-۱۵۵۰) است. تریسینو تراژدی‌نویسان یونانی را الگو قرار داد، در تراژدیهای خود از پانزده همسرا استفاده کرد، و از تقسیم تراژدی به پرده‌های متعدد اجتناب ورزید. تریسینو که به عمد از تأثیرات نافذ سنه‌کا دوری می‌جست، خود مباحثی را برانگیخت که سالها به سان مباحث یونانی و رومی، برای مؤلفان ایتالیایی الگوی مناسبی شناخته می‌شد. سرانجام حامیان متعصب سبک رومن به پیروزی رسیدند، و این امر

مرهون شهرت مؤلفی به نام جانباتیستا جیرالدی سینتیو(۲۸) (۱۵۰۴-۱۵۷۳) بود. تراژدی‌ی اوربک(۲۹) (۱۵۴۱) از سینتیو داستان انتقامی به شیوه‌ی سنه‌کاست، و اولین تراژدی به زبان ایتالیایی است که بر صحنه آمده است. سینتیو پس از نوشتن دو تراژدی‌ی دیگر به نامهای دیدو(۳۰) و کلئوپاترا، به نوشتن نمایشنامه‌هایی روی آورد که هم جدی بودند و هم پایان خوش داشتند، زیرا وی معتقد بود که مردم چنین داستانهایی را بیشتر می‌پسندند. نتیجه اینکه آخرین نمایشنامه‌های وی ملودرام از آب در آمدند. شك نیست که سینتیو بر همه‌ی اخلاف خود تأثیر قاطعی نهاد، حتی بر آنهایی که از قراردادن پایان خوش در تراژدیهای خود پرهیز می‌کردند. هیچ درام نویس جدی دیگری نتوانست از نظر محبوبیت جای سینتیو را بگیرد، اما تعدادی درام‌نویس دیگر در کشور خود و در کشورهای دیگر مورد تحسین قرار گرفتند، و در شکوفایی تراژدی که از عصر روم به بعد افسرده شده بود تأثیر بسزایی نهادند.

علاوه بر کمدی و تراژدی، درامهای پاستورال(۳۱) (روستایی) نیز در رنسانس ایتالیا رونق گرفتند. پاستورال از آنرو تحول یافت که نمایشنامه‌های ساتیر قدیمی مورد توجه بسیار بودند، و در اینجا دنیای خشن و هرزه‌ی ساتیرهای یونانی به چکامه‌هایی درباره‌ی شبانان، حوریان، و ساتیرهای تعدیل یافته‌تر راه بردند. در این ساتیرها، موضوع اصلی عشق بود که بر موانع بیشماری که بر سر راهش قرار می‌گرفت فایق می‌آمد. اولین پاستورال در سال ۱۴۷۱ نوشته شد، و این شکل دراماتیك در اواخر سده‌ی شانزدهم با نمایشنامه‌ی آمینتا(۳۲) (۱۵۷۳) نوشته‌ی تورکواتو تاسو(۳۳)، و نمایشنامه‌ی چوپان وفادار(۳۴) (۱۵۹۰) نوشته‌ی جانباتیستا گوارینی(۳۵) به اوج محبوبیت رسید، و این هر دو، در سراسر اروپا مورد تحسین و تقلید فراوان قرار گرفتند.

به این ترتیب در طول دویست سال، از اواخر سده‌ی چهاردهم تا اواخر سده‌ی شانزدهم، درام رنسانس در ایتالیا تحول یافت. امروزه این نمایشنامه‌ها تقریباً تنها از آن رو مورد توجه‌اند که نخستین خط روشن تمایز از درام قرون وسطایی را نشان می‌دهند، و نیز به این دلیل که الگوی درام کشورهای دیگر شدند (بخصوص فرانسه و انگلیس)، درامهایی که با ارزشهای پایدارتری نوشته شدند.

حدود میانه‌ی سده‌ی شانزدهم، رنسانس ایتالیا وارد مرحله‌ی تازه‌ای گردید، و همان نیروهایی که تئاتر قرون وسطی را به کناری زدند، تحرك اولیه‌ی درام



تصویر ۵.۶. صفحه‌ی عنوان مجموعه‌ی نمایشنامه‌های اریوستو که در سال ۱۵۳۵ در رم چاپ شد.

رنسانس را نیز از او گرفتند. از شورای ترنت (که بین سالهای ۱۵۴۵ و ۱۵۶۳ برقرار بود) به کلیسای کاتولیک پیشنهاد شد تا در مقابل تجزیه‌طلبیهای پروتستانها مقاومت به عمل آید. کلیسا شیوه‌هایی برانگیخت تا میدان را از عقاید مخالف و معاند بگیرد، و وفاداری‌ی بی‌چون و چرا به اصول مسیحیت (راست دینی یا ارتدکسی) را تضمین کند. در میان اصلاحاتی که به عمل آمد تجدیدنظر در قانون تفتیش عقاید و جمع‌آوری فهرست تهذیب[۳۶] را (فهرست اعمالی که کلیسا گناه می‌شمرد و مایل بود از انجام آنها جلوگیری کند) می‌توان برشمرد، پس آزادی اندیشه و آگاهی تا حدی تأمین شد. از طرفی ایتالیا نیز مجبور شد موقعیت اقتصادی خود را دوباره ارزیابی کند. سقوط قسطنطنیه راههای تجاری‌ی بسیاری را به شرق بسته بود، و کشفیات جغرافیایی توسط اسپانیا و پرتقال و سایر ملتها، پس از سده‌ی پانزدهم برتری ایتالیا را از نظر تجارت و ثروت به طور روزافزونی تهدید می‌کرد.

به این علت و علل دیگر، نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم برای ایتالیا سالهای اضطراب و نگرانی بود. مورخانِ تاریخ هنر برای توصیف شیوه‌های متفاخر و سبکهای بصری‌ی متصنع در این دوره اصطلاح «شیوه‌گرا»[۳۷] را به کار می‌برند. آنان همچنین برای سبکی که در سده‌ی شانزدهم به وجود آمد اصطلاح «باروک»[۳۸] را ساخته‌اند. از نظر آنها سبک باروک تاحدی نشانگر اعتماد به نفسِ تازه‌ای بود که کلیسا به دست آورده بود. در این سبکِ بناهای عظیم و ماندنی با آذینهایی پر زرق و برق و استادانه به وجود آمدند. محققان این تغییر و تحولات را مربوط به رشد مطلق‌گرایی در حکومت و قدرت شاهزادگانی می‌دانند که با ایجاد قصرهای عظیم و نمایش اعتبار بی‌چون و چرای خویش به یک بیان هنری رسیدند. شکلهای احیا شده‌ی کلاسیک در رنسانس خطوط روشن خود را در پیچ و خم تصاویر تزیینی‌ی باروک و زرق و برق افراطی‌ی آن از دست دادند. در همه‌ی هنرها گرایشی به سوی عظمت، غنا، و خیره‌کنندگی به وجود آمد. همه‌ی این ویژگیها لاجرم در تئاتر نیز بروز کردند، هر چند این تأثیر تا سده‌ی هفدهم آشکار نگشت.

آرمان نئوکلاسیک

گرایشهای تازه در درام، نخستین بار با قاعده بندی‌ی آرمانهای نئوکلاسیک پدیدار شدند. این گرایش در ایتالیا در سال ۱۵۷۰ به یک بیان کامل تبدیل شد، و پس از آن به سراسر اروپا گسترش یافت. مکتب نئوکلاسیک از اواسط سده‌ی هفدهم تا اواخر سده‌ی نوزدهم شیوه‌ی غالب نقد هنری شناخته می‌شد.

پیش از ۱۵۵۰، توجه به نظریه‌های ادبی به‌تدریج گسترش یافته بود، و دو رساله‌ی هنر شاعری[۳۹] از هوراس و فن شعر از ارسطو اهمیت ویژه‌ای یافته بودند. رساله‌ی هوراس از هنگام تصنیفِ آن در سده‌ی اول میلادی هرگز فراموش نشده بود، اما رساله‌ی ارسطو تا پیش از ۱۴۹۸، که در ایتالیا به زبان لاتین ترجمه و منتشر شد، بسیار کم شناخته شده بود. در سده‌ی شانزدهم نفوذ ارسطو بر مباحث ادبی مطلق گردید. در سال ۱۵۴۸ اولین تفسیر بر فن شعر ارسطو توسط روبرتللو[۴۰] نوشته و منتشر شد، و در ۱۵۴۹ ترجمه‌ی ایتالیایی رساله‌ی ارسطو به دست



تصویر ۶.۶. طرح لباس توسط برناردو بونتالنتی برای یک نمایش اینترمتسو، که در ۱۵۸۹ در کاخ اوفیتسی در فلورانس اجرا شده است. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

صاحبنظران رسید.

پس از آنکه شورای ترنت آموزشهای توماس آکویناس قدیس را به عنوان موضع رسمی‌ی کلیسا پذیرفت (او به شدت تحت تأثیر ارسطو بود) نفوذ ارسطو باز هم افزایش یافت. از آن پس غالب صاحبنظران ارسطو را به عنوان یگانه مرجع مسائل ادبی پذیرفتند. از میان رسالات فراوانی که پس از ۱۵۵۰ نوشته شدند، نظرات سه تن نافذترین تأثیرات را داشته است: آنتونیو مینتورنو[۴۱] (؟ - ۱۵۷۴)، جولیو چزاره اسکالیجر[۴۲] (۱۴۹۴- ۱۵۵۸)، و لودویکو کاستل ورترو[۴۳] (۱۵۰۱-۱۵۷۱). هر چند این سه تن، و نویسندگان دیگر، در جزئیات اختلاف داشتند، اما در کل در یک نقطه به هم می‌رسیدند، و آن نقطه‌ای بود که مکتب نئوکلاسیک از آن بنیاد گرفت.

اصول عقاید نئوکلاسیک بر عین نمایی[۴۴] یا ظهور حقیقت استوار بود. مفهوم پیچیده‌ی عین نمایی را می‌توان در سه هدف اصلی خلاصه کرد: واقعیت، اخلاق، و تعمیم. در رابطه با واقعیت، منتقدین انتظار داشتند که درام نویسان موضوع نمایشنامه و حوادث آن را براساس حقایقی که می‌تواند در واقعیت اتفاق افتد پایه‌ریزی کنند. لذا در عمل از خیالپردازی و خلق حوادث فوق طبیعی اجتناب می‌شد، مگر آنکه وقایع فوق طبیعی از داستانهای اساطیری، تاریخ، یا از انجیل برگرفته شده باشند، و حتی در این موارد نیز این گونه حوادث به اختصار برگزار می‌شدند. علاوه بر آن شیوه‌هایی همچون تک‌گویی و همسرایی به تدریج متروک شدند، زیرا استدلال می‌شد هنگامی که دو شخصیت در صحنه و در کنار هم ایستاده‌اند و یا هنگامی که درباره‌ی رازی در صحنه سخن به میان می‌آید، طبیعی نیست که با صدای بلند و در حضور جمع کثیر همسرایان برای خود سخن بگویند. به جای آن شیوه‌ی دیگری به کار گرفته شد، یعنی برای هر یک از شخصیتها یک فرد یا یک گروه محرم یا همراز (یا مورد اعتماد) در صحنه قرار داده شد، تا هر شخصیتی بتواند در مقابل همراز اسرار درون خود را فاش سازد. گرایش به واقعگرایی همچنین درام نویسان را بر آن داشت تا صحنه‌های جنگ، صحنه‌های پر جمعیت، و صحنه‌های خشونت‌آمیز و مرگ را از متن صحنه خارج کنند، زیرا در یک نمایش واقعی و طبیعی ایجاد چنین

صحنه‌هایی میسر نمی‌بود.

وفاداری به واقعگرایی تا حد زیادی توسط دیگران تعدیل یافت: آنها می‌گفتند درام باید درس اخلاق بدهد و وظیفه‌اش این نیست که زندگی‌ی واقعی را عیناً منعکس کند؛ درام‌نویس باید قادر باشد برای اخلاق مورد پذیرش خود الگویی فراهم کند؛ از آنجا که خداوند هم قادر مطلق و هم عادل است، لذا به حکم منطق، در جهانی که خداوند فرمانروای آن است باید درام نشان‌دهنده‌ی قدرت و عدل خداوند هر دو باشد. بر این اساس شرارت باید مورد عتاب قرار گیرد و نیکی پاداش بیند. در مواردی از زندگی که ظاهراً عدالت برقرار نگردیده، باید توضیح داد که برنامه‌ی خداوند درازمدت است و این امر باید برای مردم به دقت تفهیم شود، زیرا مسلماً سرانجام عدالت بر جهان حاکم خواهد شد. از اینرو انحراف آشکار از عدالت برای درام نامناسب شناخته می‌شد، زیرا وظیفه‌ی درام به دست دادن واقعیت مطلق است، و این واقعیت از اخلاق و عدالت قابل تجزیه نیست.

واقعیت و اخلاق باز هم تعدیل یافتند؛ زیرا گفته شد که کلید کشف حقیقت در انتزاع و تعمیم است. به جای جستجوی حقیقت در آشوب جزئیات ظاهری، نئوکلاسیکها آن را در خواص‌وعلائمی جای دادند که در مقوله‌ای معین، در همه‌ی پدیده‌ها مشترک است. خصایصی که از یك مورد به مورد دیگر تفاوت می‌یابند، پدیده‌هایی تصادفی هستند، پس نمی‌توانند بخش عمده‌ای از حقیقت باشند. بدین ترتیب، حقیقت به عنوان آن چیز ویژه‌ای تعریف شد که قابلیت معیار شدن را دارا باشد، و از طریق آزمایشهای منظم و عقلانی‌ی یك پدیده قابل کشف باشد، چه این آزمایشها طبیعی باشند چه ساختگی. و از آنجا که این معیارها در بر گیرنده‌ی حقیقت در اساسی‌ترین شکل خود شناخته می‌شدند ـ که به رغم دورانهای تاریخی و مکانهای جغرافیایی بی‌تغییر می‌مانند ـ می‌بایست پایه‌ی همه‌ی خلاقیتهای ادبی و نقدها قرار گیرند.

پس مفهوم عین نمایی کوششی است برای تعریف واقعیت، و درام‌نویس باید آن را جستجو کند و در آثار خود منعکس نماید. از این بینشِ بنیادی اصول کم‌اهمیت‌تری نیز شاخه کرد، زیرا این عقیده که حقیقت در دل معیارها نهفته است به همه‌ی جنبه‌های ساختار دراماتیك گسترش یافت. همه‌ی درامها به دو نوع اصلی تقلیل یافتند: کمدی و تراژدی؛ و شکلهای نمایشی دیگر، از آنجا که «ناخالص» بودند، مُهر بی‌ارزشی خوردند. در نتیجه بر خلوص اشکال دراماتیك ـــ یعنی عدم التقاط عناصر جدی با عناصر کمدی ـــ تأکید شد.

گفته می‌شد تراژدی و کمدی الگوی معیاری خود را دارند. همچنین گفته می‌شد که کمدی باید شخصیتهای خود را از طبقات متوسط و پایین جامعه برگزیند، داستانهای خود را از مسائل روزمره و خصوصی بگیرد، پایان خوش داشته باشد، و به زبان روزانه‌ی مردم عادی سخن بگوید؛ تراژدی باید شخصیتهای خود را از میان طبقات حاکم برگزیند تا بتواند داستانهای خود را بر تاریخ و اساطیر بنا نهد، پایان خوش نداشته باشد، و سبکی ممتاز و شاعرانه به کار برد. این معیارها در چند نکته با نمایشنامه‌های یونانی تفاوت داشتند که شاید عمده‌ترین آنها جایگزین کردن طبقات اجتماعی به جای کیفیتهای اخلاقی در توصیف شخصیتها باشد.

مفهوم معیارها در شخصیت‌پردازی نیز دخالت کرد. زیرا درام نویس باید جنبه‌های پایدار طبیعت انسان را جایگزین جنبه‌های عجیب و غریبی کند که ویژه‌ی یك

زمان و یك مکان مشخص هستند. برای گزینش معیارها (یا دکوروم[25] مناسب برای شخصیتها) همه‌ی انسانها برحسب سن، طبقه‌ی اجتماعی، جنس، و شغل خود طبقه‌بندی شدند، و نشانه‌های هر یك توضیح داده شد. در نتیجه درام نئوکلاسیك متمایل به تجسم تیپهایی شد که اگر دکوروم مناسبی را برمی‌گزیدند کامیاب، و اگر از آن انحراف می‌جستند طرد می‌شدند.

گفته می‌شد کارکرد همه‌ی نمایشنامه‌ها «آموزش دادن و لذت بخشیدن» است. هر چند هدف آموزشی در دوران کلاسیك نیز مَدّ نظر بوده است، اما تأکیدی بر آن نمی‌شد، تا اینکه انسانگرایانِ رنسانس، در زمانی که آموزش از هدفهای دین شناسانه‌ی خود تهی شده بود، لازم دیدند نوشته‌ها و آثار ادبی خود را به این طریق توجیه کنند. چون آنها درام را به عنوان وسیله‌ای مفید معرفی می‌کردند، لذا مایل بودند جنبه‌های سازنده و ارشادی‌ی ادبیات را بر جنبه‌های لذت‌بخشِ نهفته در آن برتری دهند. گفته می‌شد که کمدی از طریق نمایشِ ابلهانه می‌آموخت که باید از این رفتارها پرهیز شود، و تراژدی نتایج رعب‌آور اشتباهات و اعمال ناروا را نشان می‌داد. این عقاید درباره‌ی کارکرد درام، تا پایان سده‌ی هجدهم بر افکار منتقدان سلطه داشت.

در طول سده‌ی شانزدهم همچنین قانون «سه وحدت» حرکت، زمان، و مکان نیز قاعده‌بندی شد. وحدت حرکتِ درام از دوران یونان باستان مورد توجه بوده است، اما وحدت زمان نخستین بار در ۱۵۴۳، و وحدت مکان در ۱۵۷۰ مطرح شد. کاستل ورتو نخستین بار در ۱۵۷۰ این سه وحدت را به عنوان قوانین اصلی درام اعلام کرد. وی اظهار داشت، چون تماشاگر می‌داند که فقط چند ساعتی در تئاتر نشسته است، نمی‌توان از او انتظار داشت داستانی را با زمان طولانی بپذیرد. همچنین، تماشاگر می‌داند که همواره در یك مکان نشسته است، لذا نمی‌تواند تغییر محلهای گوناگون را بپذیرد. پس از ۱۵۷۰، غالب منتقدان در یك نمایشنامه تنها یك داستان را می‌پذیرفتند، (وحدت حرکت) که در ۲۴ ساعت یا کمتر (وحدت زمان)، و در یك مکان اتفاق می‌افتاد (وحدت مکان)؛ البته غالب نویسندگان قانون اخیر را قدری توسعه می‌دادند تا بتوانند از مکانهای مختلف استفاده کنند، به شرط آن که بتوان به سادگی این کار را انجام داد، و اصول قانون قبلی، یعنی ۲۴ ساعت زمان داستان را نقض نکرد. تقسیم نمایشنامه به پنج پرده نیز از نیازهای اساسی یك نمایشنامه شناخته شد. هوراس نخستین کسی بود که در روم باستان این قانون را پیشنهاد کرد، و در رنسانس به عنوان معیاری در درام پذیرفته شد.

با آنکه بسیاری از اصول نئوکلاسیك امروز محدود کننده و بی‌منطق به نظر می‌رسند، اما در سالهای ۱۵۷۰ تا ۱۷۵۰ بسیار منطقی و مورد احترام بوده‌اند. با جا افتادن اصول نئوکلاسیك در ایتالیا درام به طور روزافزونی رواج یافت. گر چه نمایشنامه‌های بسیاری سراغ داریم که از این قوانین پیروی نکرده‌اند، اما چنین نمایشنامه‌هایی در آن دوران معمولاً آثاری دست دوم و بی‌ارزش محسوب می‌شدند.

در طول سده‌ی شانزدهم قوانین سه‌گانه‌ی نئوکلاسیکها، در خارج از محافل روشنفکران و تحصیلکردگان بسیار کم شناخته بود، و آنان که فارغ از این قوانین مبادرت به نوشتن نمایشنامه می‌کردند طرفداران زیادی نمی‌یافتند. استقبال تماشاگران از تراژدی حتی در میان قشرهای تحصیلکرده متفاوت بود،

اما کمدی که معمولاً در دربارها اجرا می‌شد محبوبیت بیشتری داشت، زیرا در فاصله‌ی بین پرده‌های آن میان پرده‌ها (اینترمتسوها)ی سرگرم کننده‌ای گنجانیده می‌شد.

اینترمتسو و اپرای ایتالیایی

میان پرده‌های ایتالیایی (اینترمتسوها[46]) از ماشه راتا[47] و سرگرمیهایی که در مواقع خاصی در دربار اجرا می‌شدند سرچشمه گرفته‌اند. (برای اطلاعات بیشتر به فصل چهارم رجوع شود.) این نمایشها نخست در اواخر سده‌ی پانزدهم همراه کمدیها اجرا می‌شدند. ویژگی‌ی این میان پرده‌ها در صحنه‌پردازی، لباس، نور، افکتها، رقص، و موسیقی‌ی آنها بود. گفتار تنها زمانی به کار می‌رفت که بخواهد داستان تمثیلی‌ی آن را شرح دهد. از آنجا که نمایشهای سرگرمی در مراسم نامزدی، عروسی، تولد، و میهمانیهای شاهانه اجرا می‌شد، لذا میان‌پرده در آنها همچون هدیه‌ای گرانقیمت به شخص مورد نظر تقدیم می‌شد. بدین لحاظ میان پرده‌ها نه تنها شگفت‌انگیز و تماشایی بودند، بلکه ابزارهای قدرت سیاسی و دیپلماسی نیز محسوب می‌شدند.

چهار نوع میان پرده (اینترمتسو) وجود داشت، و در بین پنج پرده‌ی درامها و درمدت تنفس اجرا می‌شد. در ابتدا اجرای نمایشهایی چنین پر زرق و برق و تمثیلی در وسط یک نمایشِ دراماتیك مورد اعتراض بود، اما در سال ۱۵۷۰ میان پرده‌ها حتی از درام اصلی محبوب‌تر شدند. در آغازمیان‌پرده‌های گوناگونی که در میانه‌ی درام اجرا می‌شدند با درام اصلی، و نیز با یکدیگر ارتباطی نداشتند، اما به تدریج هم به یکدیگر و هم به درام اصلی ارتباط داده شدند. در اواخر سده‌ی شانزدهم میان پرده‌ها برای خود نمایشهایی مستقل و در چهار پرده بودند که در اثنای تنفسها اجرا می‌شدند، و از طریق یك داستان مشترك به یکدیگر ارتباط می‌یافتند، و منتقدان علاقه داشتند اینترمتسوها را به اینتر لودهای همسرایی در درام یونانی تشبیه کنند.

چون ارزش میان پرده در زرق و برق آن بود، از اینرو انگیزه‌ی تجربیات بیشماری در صحنه‌پردازی گردید. از آنجا که لازم بود میان پرده به سرعت چیده و برچیده شود تا در مدت تنفسها وقت زیادی را اشغال نکند، پس شیوه‌های جدیدی نیز برای تعویض دکور و صحنه ابداع شد. در سده‌ی هفدهم میان پرده‌ها جذب اپرا شدند، و در شکل جدید نیز تا مدتی در فاصله‌ی پرده‌ها اجرا می‌شدند، همان طور که کمدیها در اثنای تنفس به نمایش درمی‌آمدند. در ۱۶۵۰ میان پرده‌ها عملاً کنار گذاشته شده بودند.

تقدیر بر آن بود که اپرا شکل ویژه‌ی دراماتیك ایتالیایی گردد. در طول رنسانس، در ایتالیا «فرهنگستانها» (آکادمیها) و انجمنهای فرهنگی‌ی بسیاری تأسیس شدند، و مردانی با علاقه‌های علمی و هنری مشترك در آن گرد آمدند و از دل این انجمنها، از جمله انجمن کامِراتای فلورانس[48]، بود که اپرا زاده شد. اعضای کامِراتا که به موسیقی‌ی یونان و رابطه‌ی آن با درام توجه داشتند، می‌خواستند نمایشنامه‌هایی بیافرینند که شبیه تراژدیهای یونانی باشد. اولین اثر کامل آنان، و اولین «اپرا»ی موجود، اپرای دافنه[49] (۱۵۹۴) بود که متن آن را اوتاویو رینوچینی[50] و

جولیو کاچینی[51] و موسیقی آن را یاکوپو پری[52] نوشتند. در این اپرا دیالوگ و قطعات همسرایی همراه موسیقی تحریر می‌شدند، و موسیقی در درجه‌ی اول به منظور بالا بردن تأثیر دراماتیك دیالوگ مورد استفاده قرار می‌گرفت. اپرا با همین آغازِ ساده به وجود آمد، و بعدها از شکلهای پر اهمیت هنری در دوران باروك به شمار رفت.

اولین مصنف بزرگ اپرا کلودیو مونته وردی[53] (۱۵۶۷ ـ ۱۶۴۳) بود که در اپرای اورفه[54] (۱۶۰۷) نقش سازها را گسترش داد، و ارزشهای دراماتیك اپرا را به ارزشهای موزیکال تبدیل کرد؛ مصنفهای بعدی این گرایش را ادامه دادند. به هر حال تا سال ۱۶۳۷، اپرا در درجه‌ی اول یك سرگرمی‌ی درباری و فرهنگستانی محسوب می‌شد. در این سال گشایش یك اپرا در یکی از تالارهای عمومی‌ی ونیز، امکان دیدن اپرا را نخستین بار برای مردم فراهم آورد. این عمل جسورانه چندان موفقیت‌آمیز بود که بین سالهای ۱۶۴۰ تا ۱۷۰۰ چهار تالار اپرا در ونیز، شهری با ۱۴۰،۰۰۰ جمعیت، به‌طور مرتب برنامه اجرا می‌کردند. اپرا از ونیز به سراسر ایتالیا، و از آنجا به سراسر اروپا گسترش یافت. اپرا نیز به عنوان یك سرگرمی محبوب، دستخوش تغییرات چشمگیری گردید. با کم شدن قطعات تکخوانی و آوازهای همسرایی، بر تعداد آوازهای غنایی یا آریا[55]ها افزوده شد. پایان خوش رواج بسیار یافت، و دکورهای مجللِ درباری حتی مجلل‌تر و استادانه‌تر از میان پرده‌ها به کار گرفته شدند. سرانجام، هنگامی که اپرا به کشورهای دیگر صادر شد، عظمت و شکوه اپرای ایتالیایی را نیز با خود به همراه برد.

توسعه‌ی شیوه‌های جدید صحنه‌پردازی

گرایش به درام کلاسیك در سده‌ی چهاردهم آغاز شده بود، اما هیچیك از درامهای باستانی تا سال ۱۴۸۶ به اجرا در نیامده بودند. در این سال فرهنگستان رم شروع به تجربیات تازه‌ای کرد. در حوالی‌ی همین سال در دربار شهر فِرارا اجرای نمایش شروع شد، و بزودی دربارها و فرهنگستانهای دیگر رقابت بر سر صحنه‌آرایی‌ی برتر را آغاز کردند. در اوایل سده‌ی شانزدهم، ارائه‌ی نمایش در همه‌ی جشنهای درباری به صورت یك سنت در آمده بود، و در فرهنگستانها نیز برای اعضا و میهمانانشان نمایشهایی ترتیب داده می‌شد.

تهیه‌ی نمایشهای تئاتری را می‌توان تا حدی متأثر از رساله‌ی ویتروویوس درباره‌ی معماری رومن دانست. کتاب معماری[56]ی ویتروویوس در سال ۱۴۱۴ کشف و در ۱۴۸۶ منتشر شد،ودر سال ۱۵۰۰ مرجع اصلی‌ی همه‌ی مسائل مربوط به معماری و صحنه‌آرایی شناخته می‌شد؛ درست به گونه‌ای که فن شعر ارسطو مرجع مسائل ادبی به شمار می‌رفت. از آنجا که تهیه‌کنندگان اولیه‌ی نمایش میل داشتند دستاوردهای بومی در نمایشهای رومی را تقلید کنند، لذا برای کسب اطلاعات لازم از اودیتوریوم و صحنه، درباره‌ی دکورهای مناسب برای تراژدی، کمدی و ساتیر، و همچنین برای تحمیل نمایشهایی که باید توسط حاکمان و ثروتمندان سرمایه‌گذاری شوند به ویتروویوس روی آوردند. اما بیان کم و بیش رمزآمیز ویتروویوس به راحتی قابل سوءتفاهم بود، بویژه که توضیحات کلامی‌ی او با تصویر و



تصویر ۸.۶. (•) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی **آدلفی**. این صحنه که از سه جانب قابل دیدن بود قابل انعطاف‌تر از صحنه‌های سالهای بعد بود.



تصویر ۷.۶. (•) کالیوپیوس به صحنه می‌آید تا پیش درآمد نمایشنامه‌ای از ترنس را تحریر کند.

نقشه همراه نبود. چون رساله‌ی معماری مبهم و دوپهلو نوشته شده بود، تفسیرها و نقدهای زیادی در باب آن منتشر شد که معتبرترین ایـن تفسیرهـا متعلـق به یوکوندوس[۵۷] (۱۵۱۱) و فیلاندر[۵۸] (۱۵۴۴) است.

هنگامی که اعضای فرهنگستان رم، حدود سال ۱۴۸۶، اجرای نمایش را آغاز کردند، برای کسب رهنمود به آثار ویتروویوس رجوع کردند و تحت رهبری پومپونیوس لائتوس[۵۹] به بازسازی‌ی تئاتر رومن پرداختند. از سراسر اروپا مردان جوان برای تحصیل نزد لائتوس می‌آمدند و بسیاری از آرای او را به سرزمین خود می‌بردند. لائتوس احتمالاً از طریق مطالعه‌ی آثار ویتروویوس بود که به صحنه‌ای مشابه با آنچه که در کتاب آثار ترنس در اواخر سده‌ی پانزدهم نشان داده شده است رسید. در تصاویر این کتاب سکویی به چشم می‌خورد که در پشت آن صحنه‌ای اتاق مانند قرار دارد. این نما هم‌مسطح و هم زاویه‌دار است، و به ورودیهایی پرده‌دار تقسیم شده است. این ورودیها هر یك نماینده‌ی محل یکی از شخصیتها هستند. اولین چاپ نمایشنامه‌های ترنس که چنین صحنه‌ای را نشان می‌دهد در سال ۱۴۹۳ در لیون انتشار یافت، و توسط گودوکوس بادیوس[۶۰]، یکی از شاگردان لائتوس، تدوین شد. این تصاویر در چاپ ونیز در ۱۵۱۱ نیز آمده‌اند، و پس از آن در سراسر اروپا رایج شده‌اند. برخی از محققان اظهار می‌دارند که در سده‌ی شانزدهم این «صحنه‌ی ترنس» تقریباً در همه جا، بویژه در مدارس، مورد استفاده قرار می‌گرفت. عده‌ی دیگری نیز معتقدند که این کتاب هرگز رواج چندانی نداشته است.

اگر لائتوس و دیگران واقعاً چنین صحنه‌ای را به کار برده باشند، باید گفت که سنت آنان بزودی با افزودن نقاشیهایی با پرسپکتیو تعدیل یافته، و تجربیات بعدی جای آموزشهای ویتروویوس را گرفته‌اند. پرسپکتیو در یك دوران طولانی تحول یافت، و اصـول آن توسط معماری به نام فیلیپو برونللسکی[۶۱] (۱۳۷۷ ـ ۱۴۴۶) و نقاشیهـای مازاتچـو[۶۲] (۱۴۰۱ ـ ۱۴۲۸) حدود سال ۱۴۲۵ تدوین و سازمان یافت. اما رساله‌ی دلاپیتورا[۶۳]



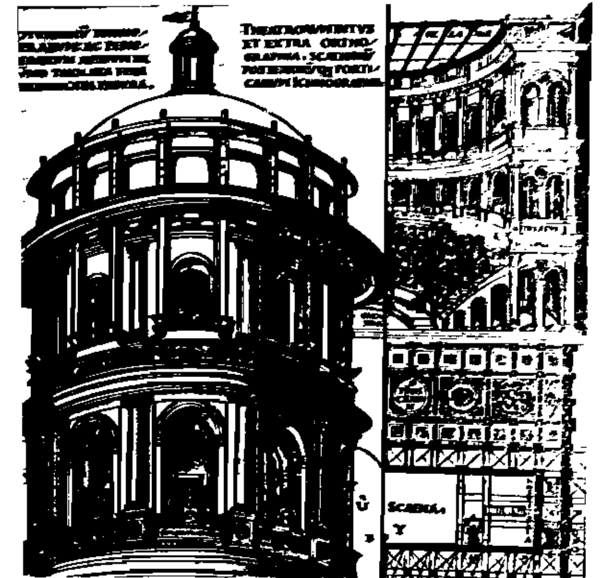
تصویر ۹.۶. صحنه‌ای از نمایش **آدلفی** از ترنس درهای متعدد، درج نام شخصیتها بر بالای درها، و ترکیب خاص «صحنه‌ی ترنس» قابل توجه است. از مجموعه‌ی آثار ترنس، چاپ لیون، ۱۴۹۳.



تصویر ۱۰.۶. (•) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی آندریا اثر ترنس.

(۱۴۳۵) اثر لئون باتیستا آلبرتی[۶۴] راه و روش طراحی‌ی پرسپکتیو را پایه نهاد. درك آلبرتی از پرسپکتیو محدود بود، زیرا در روش او همه‌ی اشیاء چنان طراحی می‌شدند که گویی با صفحه‌ی تصویر موازی هستند. تنها در دوران لئوناردو داوینچی[۶۵] (۱۴۵۲ ـ ۱۵۱۹) بود که افق را کروی، و از دید ناظر در همه‌ی جهات منحنی الخط در نظر گرفتند. حتی در آن زمان نیز تکنیکها هنوز به درجه‌ای نرسیدند که بتوان اشیاء را در سطوح مختلف بر صحنه طراحی کرد. بسیاری از تحولات بعدی در طراحی پرسپکتیو صحنه تنها پس از تجربیات فراوان حاصل آمدند.

امروز مشکل می‌توان شیفتگی‌ی ناشی از کشف پرسپکتیو را در ذهن هنرمندان رنسانس دریافت، زیرا در آن زمان چنین امکانی در طراحی، چیزی شبیه به جادوگری شمرده می‌شد. پیداست پرسپکتیو بزودی به تئاتر راه یافت، بویژه از آنـرو که صحنه‌هـای تئاتـر معمولاً توسط نقاشان و معماران ترسیم می‌شدند. هر چند ممکن است ساختن صحنه‌هایی با پرسپکتیـو از پیش از ۱۴۸۰ آغاز شده باشد، اما اولیـن نمونـه‌ی موجود متعلق به طرح پله گرینو دا سان دانیل[۶۶] است که برای نمایشنامه‌ی جعبه‌ی جواهر اثر آریوستو در فرارا در ۱۵۰۸ طراحی کرده است. وی در ایـن طرح خانه‌هایی را در جلوی یك زمینه‌ی نقاشی شده قرار داده است. این ترکیب، که سالها الگوی رایجی بود، مدیون رهنمودهای ویتروویوس برای صحنه‌های تئاتری بوده است. ویتروویوس می‌نویسد «صحنه‌های تراژیك باید با ستونها، سنگفرشها، مجسمه‌ها، و اشیاء دیگری که شایسته‌ی شاهان است ترسیم گردند؛ صحنه‌های کمیك باید اقامتگاه خصوصی‌ی مردم را همراه با ایوانهـا و مناظری از ردیف پنجره‌های خانه‌هـای مردم معمولـی نشان دهند؛ و صحنه‌های ساتیری را باید با درختان، غارها، کوهها، و اشیاء روستایی به سبك منظره سازی نشان داد.» از مباحث دیگر مورد توجه رنسانس که تحت تأثیر ویتروویوس بود «شهر آرمانی[۶۷]» است. اساساً قصد اصلی‌ی رساله‌ی معماری دادن الـگوی



تصویر ۶.۱۱. دریافت رنسانسی از تئاتر رومن به صورت بنایی کاملاً مدور. از یکی از چاپهای کتاب معماری‌ی ویتروویوس در سال ۱۵۲۱. کتابخانه‌ی لی‌لی، دانشگاه ایندیانا.

شهر سازی بود. هنرمندان رنسانس شیفته‌ی عینیت بخشیدن به یك شهر آرمانی بودند، و در طراحی صحنه می‌کوشیدند جنبه‌های گوناگون آن را منعکس سازند؛ آنان در صحنه‌های تراژیك جنبه‌های رسمی و شاهانه، و در صحنه‌های کمیك جنبه‌های مورد علاقه‌ی مردم معمولی را ترسیم می‌کردند.

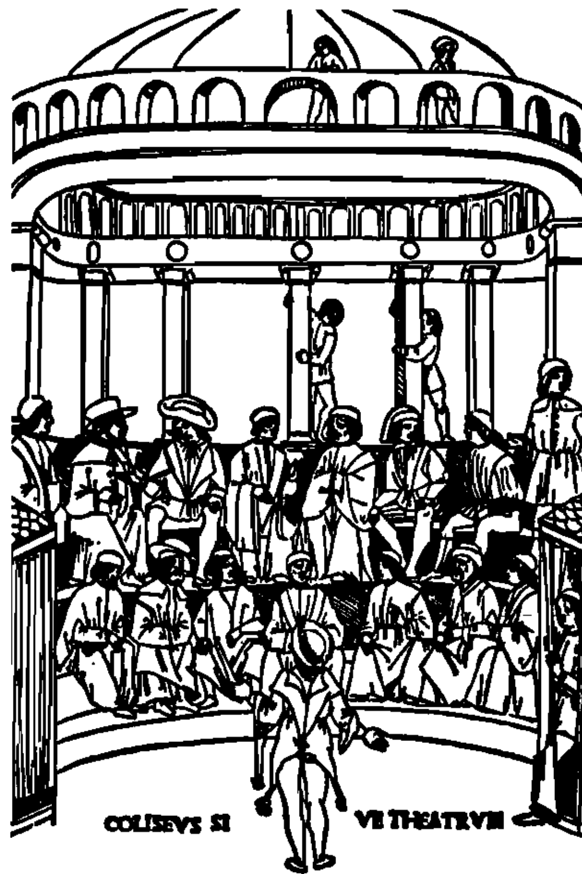
صحنه‌پردازیهای سده‌ی شانزدهم به بهترین وجهی در رساله‌ی معماری[۶۸] (۱۵۴۵) توسط سباستینو سرلیو[۶۹] (۱۴۷۵ ـ ۱۵۵۴) توصیف شده است. این رساله اولین اثری است که در آن فصلی به تئاتر اختصاص یافته است. در این کتاب تصاویری نیز از صحنه‌های تراژیك، کمیك، ساتیریك وجود دارند که با الهام از شرح ویتروویوس طراحی شده‌اند. سرلیو به هنرمندان دیگری نیز مدیون است، بویژه به بالداسار پروتسی[۷۰] (۱۴۸۱ ـ ۱۵۳۷) که با او کار می‌کرده. پروتسی از اولین کسانی است که دکورهای با پرسپکتیو را مطرح کرد. در این کتاب سرلیو ظاهراً شیوه‌های زمان خود را تشریح می‌کند، و از آنجا که این رساله در سراسر اروپا دست به دست می‌گشته، لذا از رواج‌دهندگان عمده‌ی دستاوردهای ایتالیا در خارج به شمار می‌آید. پس از ۱۵۴۷، طرحهای پرسپکتیو سرلیو از صحنه‌های تراژیك، کمیك، و ساتیریك غالباً در کتاب معماری ویتروویوس چاپ می‌شد و این امر خوانندگان را ترغیب می‌نمود تا شرح ویتروویوس را از پرسپکتیو در صحنه‌های خود منظور دارند.

سرلیو در رساله‌ی معماری بر آن است که صحنه‌ها در مکانهای موجود ساخته شوند، زیرا در آن روزها تالارهای بزرگ قصرها عموماً محل نمایشی برای صحنه‌های تئاتری داشتند. لذا سرلیو اودیتوریوم نیمدایره‌ای ویتروویوس را به فضایی مستطیل شکل تبدیل کرد، و جایگاههایی شبیه به استادیوم در اطراف ارکسترا ساخت (که منحصراً جایگاه ویژه‌ی شاهان، نجبا، و میهمانان عالیقدر آنها بود). وی صحنه‌ها را تا ارتفاع چشم تماشاگران بالا آورده، و پرسپکتیو صحنه را چنان ترتیب می‌داد که بهترین زاویه‌ی دید متعلق به محل فرمانروا باشد. در این صحنه‌ها، قسمت جلوی کف صحنه مسطح بود، زیرا بازیگران در این سطح حرکت می‌کردند، اما قسمت عقب کف صحنه شیب تندی داشت تا تصور فاصله را تشدید کند و بر عمق

صحنه بیفزاید. همه‌ی دکورها در این سطح شیب‌دار قرار داده می‌شدند.

سرلیو طرح ویتروویوس را چنان تبدیل کرده بود تا بتوان همه‌ی نمایشنامه را در سه دکور گنجانید. هر سه دکور سرلیو یك کف اصلی داشتند، و برای صحنه‌های مختلف چهار بال (سه تای اولی زاویه‌دار و چهارمی مسطح) و یك پرده‌ی پس‌زمینه در نظر گرفته بود. بالهایی که نزدیکتر به تماشاگران بودند ریزه‌کاریهای سه بعدی متعدد، و حتی ردیف طاقیهای باز و چند ایوانی داشتند. سرلیو هیچ اشاره‌ای به قاب کلی صحنه نکرده است، اما احتمال دارد که بالهای جلوی صحنه را به دیوار تالار نمایش متصل می‌کرد و با شرابه‌هایی لبه‌ی بالای صحنه را می‌پوشانید تا نمای کلی‌ی صحنه را محدود نماید.

صحنه‌های سرلیو در سنت معماری پذیرفته شدند، و ظاهراً بدون تغییر برجا ماندند. هنگام اجرای



تصویر ۶.۱۲. تئاتر باستانی چنان که انسانگرایان و شیفتگان ادبیات کلاسیك در سده‌ی پانزدهم مجسم می‌کردند. صفحه عنوان نمایشنامه‌های پلوتوس، چاپ ونیز، ۱۵۱۱.



تصویر ۱۳.۶. صحنه‌ی تراژیک سرلیو. از کتاب دوم معماری سرلیو، چاپ ۱۵۶۹. کتابخانه‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه ایندیانا.

اینتر متسوها در فضای جلوی صحنه واگنهای نمایشی یا قطعات قابل حمل دکور بر روی سکو نهاده می‌شدند. مدت کوتاهی پس از انتشار رساله‌ی سرلیو، طرفداران نمایشهای باشکوه افزایش یافتند، چندان که دکورهای متحرك در طول نمایش از ضروریات به شمار می‌رفتند.

این ضرورت نخست با استفاده از پریاکتوا (چنانکه ویترووبوس و پولوکس وصف کرده‌اند) برآورده شد. اولین استفاده از پریاکتوا در رنسانس توسط آریستوتیل دو سان گالو[۷۱] (۱۴۸۱ ـ ۱۵۵۱) درسال ۱۵۴۳ در کاسترو[۷۲] به عمل آمد. پریاکتوا تا سال ۱۵۶۹ در فلورانس مورد استفاده بود، و در ۱۵۸۳ وینیولا[۷۳] در رساله‌ی خود به نام دو قانون برای ایجاد پرسپکتیو[۷۴] از آن به عنوان «شیوه‌ای برای تغییر ساخت صحنه از ۲ تا ۶ جهت» یاد می‌کند.

کتاب راهنمای ساخت صحنه‌های تئاتر و وسایل مکانیکی آن (۱۶۳۸) از نیکولا ساباتینی[۷۵] (۱۵۷۴ ـ ۱۶۵۴) منبع اصلی اطلاعات دست اندرکاران سده‌ی

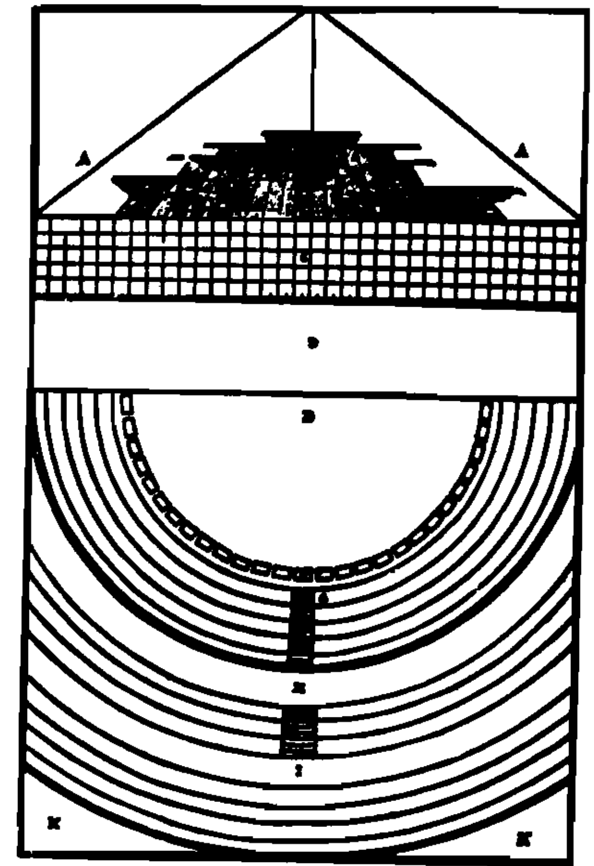
هفدهم بوده است. در این کتاب سه شیوه‌ی اصلی برای تغییر صحنه ذکر شده است. یکی از شیوه‌ها به کار بردن پریاکتوا است اما دو تای دیگر، شیوه‌های تغییر بالهای زاویه‌دار صحنه است، که اولی یك بال دیگر را به بالهای قبلی می‌افزاید، و دومی پیشنهاد می‌کند که یك پرده‌ی نقاشی را به سرعت بر روی بالهای قبلی بکشند و تصویر قبلی را با تصویر جدید بپوشانند. علاوه بر آن ساباتینی می‌آموزد که چگونه با لغزاندن بالهای مسطح بر روی ریلها، یا با افزودن بر تعداد بالها بر یك محور به طوری که همچون صفحات کتاب قابل تورق باشند، می‌توان بال مسطح نزدیك به عقب صحنه را تغییر داد. همه‌ی این روشها نشان می‌دهند که در سده‌هایی که ساباتینی از رساله‌ی سرلیو فاصله می‌گرفت، بالها تا چه حد ساده شده بودند، زیرا در ۱۶۳۸ جزئیات سه بعدی پیشنهاد شده توسط سرلیو جای خود را کاملاً به دکورهای نقاشی شده سپرده بودند.

راه حل نهایی برای تغییر صحنه پیشنهاد می‌کرد که بالهای زاویه‌دار صحنه تبدیل به بالهای مسطح گردند، و این تغییر هنگامی حاصل شد که تحول تازه‌ای در پرسپکتیو به وقوع پیوست. در طول سده‌ی شانزدهم

تصویر ۱۴.۶، ۱۵.۶. صحنه‌های کمیك و پاستورال (روستایی) سرلیو. این هر دو تصویر از کتاب دوم معماری سرلیو، چاپ ۱۵۶۹، برگرفته شده‌اند. کتابخانه‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه ایندیانا.







تصویر ۱۶.۶. نقشه‌ی اصلی صحنه‌ی سرلیو برای تالار نمایش. برگرفته از کتاب دوم معماری (۱۵۴۵).



تصویر ۱۷.۶. مقطعی از طرح صحنه برای تالار از سرلیو. برگرفته از کتاب دوم معماری (۱۵۴۵).

بالهای زاویه‌دار به این شکل ترسیم می‌شدند: نقطه‌ی پایان پرسپکتیو بر دیوار پشت صحنه می‌افتاد و در آن نقطه طنابی وصل می‌شد؛ این طناب به موازات کف صحنه تا جلوی صحنه کشیده می‌شد تا ارتفاع و اندازه‌ی نسبی‌ی جزئیات دکورهای نقاشی شده بر روی بالهای زاویه‌دار را تعیین کند. (باید توجه داشت که در طراحیهای پرسپکتیو اولیه، قسمت اعظم کف صحنه در انتها به بالا شیب داشت، لذا نقطه‌ی پایان پرسپکتیو عملاً مرتفعتر از کف جلوی صحنه بود.) در این روش نقاشیها نسبتاً ساده بودند، زیرا در سطح جانبی بالها به مثابه‌ی دو جانب یك بنا تلقی می‌شدند که یکی موازی‌ی سطح «تراز» بود، و دیگری با سطح «تراز» زاویه‌ی قائمه تشکیل می‌داد. در بالهای مسطح همه‌ی جزئیات تزیینی می‌بایست بر روی یك سلسله سطوح نقاشی می‌شدند، به گونه‌ای که خطوط نقاشی با سطح تراز موازی باشند. مسأله‌ی تبدیل یك تصویر پرسپکتیو به یك سلسله بالهای مسطح تا سال ۱۶۰۰ به خوبی حل نشده بود. در این سال گوئیدو اوبالدوس(۷۶) رساله‌ای به نام شش بحث در باب پرسپکتیو(۷۷) را منتشر کرد. اصول اوبالدوس درباره‌ی دکورهای صحنه، که تماماً بر اساس بالهای مسطح بنا شده بود، احتمالاً نخستین بار توسط جووان باتیستا آلداوتی(۷۸) (۱۵۴۶ ـ ۱۶۳۶) در سال ۱۶۰۶ در فرارا مورد استفاده قرار گرفت. این شیوه‌ی جدید به سرعت انتشار یافت، و در سال ۱۶۵۰ تقریباً بالهای زاویه‌دار را بکلی از صحنه بیرون راند.

در بالهای مسطح هر تعداد دکور صحنه را می‌شد

تغییر داد. در هر یك از بالها هر تعداد فضا را یکی پس از دیگری و هر مقدار دکور را می‌شد مستقر ساخت. تغییرات صحنه به سادگی و با برداشتن یك بال مرئی و نمایاندن بال نامرئی در پشت آن عملی می‌شد. برای نگهداشتن بالها، و برای آسان کردن جابه‌جایی آنها به داخل و خارج، شیارها و ریلهایی در کف و سقف صحنه تعبیه می‌شد. منظره‌ی انتهای صحنه معمولاً بر روی دو صفحه (یا پرده) نقاشی می‌شد، و گاه نیز از پارچه‌های نقاشی‌ی لوله شده استفاده می‌شد.

تا حدود ۱۶۵۰، غالب صحنه‌ها به پیروی از سنت کلاسیك، منظره‌ی خارج را نشان می‌دادند. در نتیجه پوشش بالای صحنه معمولاً نقاشی می‌شد تا تصور آسمان یا ابرها را ایجاد کند. گاه نیز متقالهای پارچه‌ای را همچون چادری بر سر صحنه می‌کشیدند. با معمول شدن وسایل مکانیکی برای تغییرات صحنه، بر فراز هر بخش از بالها یك حاشیه‌ی قوسی شکل می‌آویختند. با رواج صحنه‌های داخلی، این حاشیه‌ها (یا نقابها) رنگ می‌شدند تا سقف صحنه، نورگیرها، گنبدها، یا جزئیات تزیینی دیگر را تجسم بخشند.

در اوایل سده‌ی هفدهم، سه عنصر اصلی هر دکوری عبارت بودند از: بالهای دو طرف، پرده‌های عقبی، و پوشش بالای صحنه؛ که هر سه همزمان قابل تغییر و تعویض می‌بودند. برای این کار در ابتدا دستیاران بسیاری در صحنه‌ها به کار گماشته می‌شدند، ولی نتیجه‌ی کارشان رضایتبخش نبود، زیرا همزمانی‌ی دقیق حرکات همه‌ی دستیاران کار مشکلی بود.

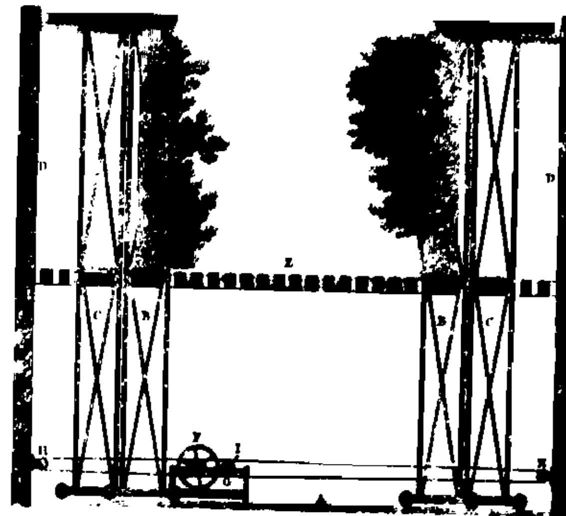
گام پر اهمیت بعدی را جاکومو تورلی(۷۹) (۱۶۰۸ ـ ۱۶۷۸) برداشت. وی دستگاه نرده ـ ارابه(۸۰) را برای تاترو نووی سیمو(۸۱) در ونیز، بین سالهای ۱۶۴۱ و ۱۶۴۵، کامل کرد (تصویر ۶. ۱۸).

تورلی قطعاتی از کف صحنه را برید، به طوری که دیرکهای عمودی (یا نرده‌ها) بتوانند از آن عبور کنند. این ستونها، که حافظ دکورهای صحنه بودند، در زیر صحنه به «ارابه»هایی وصل می‌شدند که بر روی ریل قرار داشتند. با حرکت ارابه به طرف مرکز صحنه، دکورهای مورد نیاز را نیز با خود به صحنه می‌آوردند، و با حرکت ارابه در جهت مخالف، از نظر مخفی می‌کردند. توسط یك دستگاه پیچیده از بندها، قرقره‌ها، وجراثقالها، همه قسمتهای دکور به وسیله‌ی جراثقال همزمان قابل تغییر بود. این نوآوری که در آغاز جلوه‌ای جادویی داشت به سرعت در سراسر اروپا به کار گرفته شد، و تا اواخر سده‌ی نوزدهم روشی استانده برای تغییر صحنه بر جای ماند. شیوه‌ی قدیمی‌تر و ساده‌تر استفاده از شیارها تنها در انگلستان، هلند، و امریکا بی‌تغییر ماند.

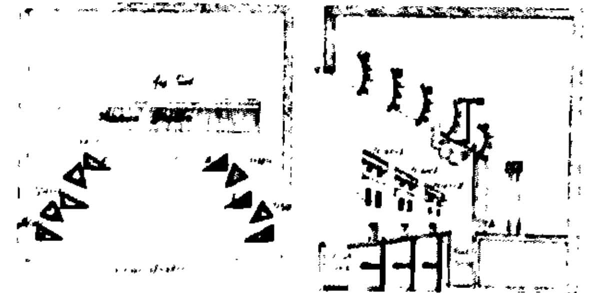
ظهور بالهای مسطح که با تحول شیوه‌های بصری باروك همزمان بود، و احتمالاً بر آن تأثیر هم گذاشت، حدود سال ۱۶۰۰ واقع شد. در بالهای زاویه‌دار، هر بال نماینده‌ی یك ساختمان مستقل بود، و این رسم مدتها همگام با کاربرد بالهای مسطح به جا ماند، اما هیچگاه امکان ایجاد افکتهای عظیم را نمی‌داد. با افزایش توجه به عظمت‌گرایی در سده‌ی هفدهم، شکلهای قدیمی جای خود را به ستونهای متعدد، رواقها، و عناصر دیگر معماری دادند که همه بخشهایی از یك بنا را تشکیل می‌دادند. تحولات اخیر بر وحدت شکل، و بر اندازه‌ی ظاهری دکورهای صحنه می‌افزود. این گرایش به عظمت جویی تا سده‌ی هجدهم کامل نشد، و آن هنگامی بود که سبك

طراحی‌ی صحنه‌ی باروك به اوج تجلی خود رسید.
طراحی صحنه مدت درازی به عنوان یکی از ضمایم معماری یا نقاشی محسوب می‌شد. لذا بسیاری از بهترین هنرمندان ایتالیا بین سالهای ۱۴۷۵ تا ۱۶۵۰ صحنه‌هایی را نیز طراحی کرده‌اند. از آنجا که این هنرمندان و شاگردان آنها سفرهای زیادی می‌کردند، سنت طراحی صحنه به تدریج بین هنرمندان سراسر ایتالیا رواج یافت.

اعتباری که از طریق نمایشهای باشکوه فراهم می‌آمد، فرمانروایانِ بسیاری در فرارا، مانتوا[۸۲]، اوربینو[۸۳]، میلان، و رم را وامی‌داشت تا از تئاتر حمایت کنند. ساختن صحنه‌های باشکوه تئاتری، بویژه در نزد خاندان مدیچی[۸۴] در فلورانس متداول شد، و احتمالاً با آثار برناردو بونتالنتی[۸۵] (۱۵۳۶ ـ ۱۶۰۸) به اوج خود رسید. وی به عنوان معمار و سرپرست نمایشهای دربار مدیچی حدود ۶۰ سال کار کرد. کوششهای بونتالنتی پایه‌گذار شیوه‌ای بصری شد که در دوران باروك مفصل‌تر و پیچیده‌تر گردید. بهترین ا-



تصویر ۱۸.۶. نمودار نحوه‌ی کارگیری نرده ـ ارابه برای تغییر صحنه. A ـ ریلهایی است که ارابه بر آن می‌لغزد؛ B و C ـ ارابه‌ها؛ D ـ دیوارهای صحنه؛ E ـ کف صحنه؛ F، G، H، و I ـ چرخ دنده‌ها، قرقره‌ها، بندها، جرانقالها، و اهرمی که دستگاه را به کار می‌اندازد. برگرفته از سیکلوپدیا اثر رید، جلد دهم (۱۸۰۳).



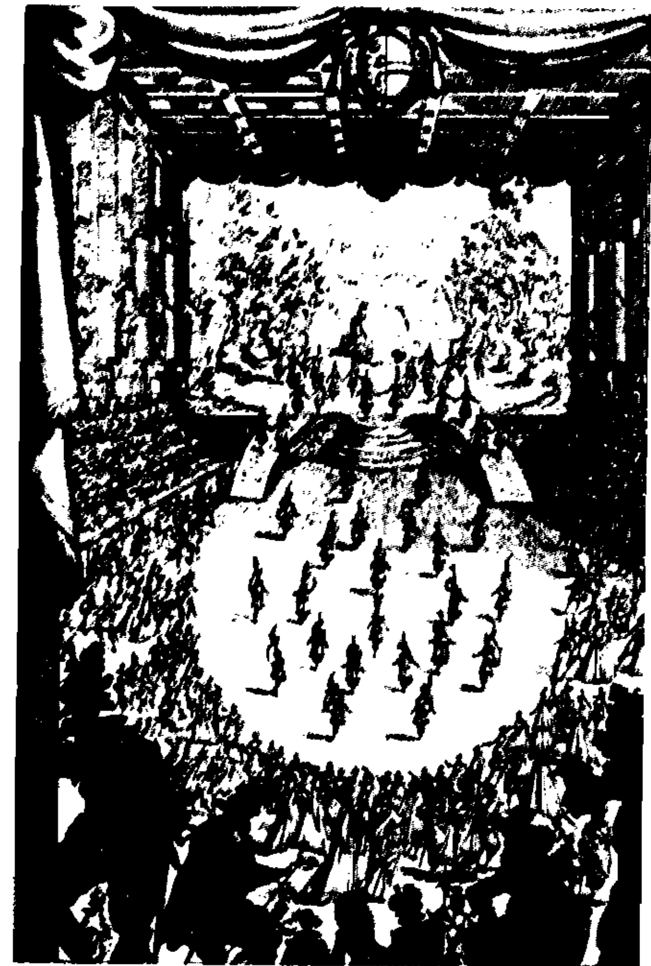
تصویر ۱۹.۶. نقشه‌ی جوزف فورتنباخ و مقطعی از یك صحنه که کاربرد جاسه‌های کمانی و پریاکتوا را نشان می‌دهد. جایگاهی که در عقب تصویر مشاهده می‌شود برای اجرای فکتهای مخصوص است. برگرفته از کتاب تئاتر وین (۱۸۹۹).

بونتالنتی مربوط به سال ۱۵۸۹ است که در جشنواره‌ای به مناسبت عروسی دوكِ بزرگ فردیناند اول عرضه داشت. در این جشن که یك ماه تمام طول کشید بدل پوشی و بالماسکه، شکار حیوانات، ناماکیا در رودخانه‌ی آرنو، کمدیهای همراه با میان پرده‌ها (اینترمتسوها) و نمایشهای دیگر اجرا شدند. نبوغ بارور بونتالنتی به این نمایشهای درباری که همراه با نمایشهای تخیل‌آفرینِ لباس، دکور، وسایل مکانیکی صحنه، و افکتهای مخصوص ارائه می‌شدند رونق خاصی بخشید. شیوه‌های بونتالنتی توسط شاگردش جولیو پاریجی[۸۶] (حدود ۱۵۷۰ ـ ۱۶۳۵) که طراح اصلی‌ی جشنواره‌های مهمی در ۱۶۰۶، ۱۶۰۸، و ۱۶۱۶ بود، دنبال شد. از این جشنواره‌ها گراوورهای بسیاری به جا مانده است. پاریجی خود معلم و الهامبخش اینیگو جونز[۸۷] طراح انگلیسی‌ی بالماسکه‌های سالهای بین ۱۶۰۵ تا ۱۶۴۰، و جوزف فورتنباخ[۸۸] (۱۵۹۱ ـ ۱۶۶۷) طراح آلمانی و نویسنده‌ی کتابهای معماری شهری[۸۹] (۱۶۲۸)، معماری دلپذیر[۹۰] (۱۶۴۰)، و آیینه‌ی اصیل هنر[۹۱] (۱۶۶۳) بوده است.

شگفتیهای صحنه، که با سقوط نمایشهای قرون وسطایی بر روی مردم بسته شده بود، با گشایش تالارهای عمومی‌ی اپرا در ونیز، که از سال ۱۶۳۷ آغاز گردیده بود، بار دیگر به روی مردم گشوده شد. از طریق اپرا بود که بار دیگر شکلهای دراماتیك و تئاترهای عمومی رواج گرفتند. در پایان سده‌ی هفدهم



تصویر ۲۰.۶. طرحی از جاکومو تورلی، برای پرده‌ی دوم، نمایشنامه‌ی آندروماك اثر کُرنی (۱۶۵۰). شکوه و عظمت این طرح قابل توجه است. برگرفته از یك گراور معاصر.



تصویر ۲۱.۶. اولین اینترمتسو که جزء سرگرمیهای شبانه محسوب می‌شد و آزاد شدن تیرانوس نام داشت. این نمایش در فلورانس در مقابل کاخ مدیچی هنگام برگزاری کارناوالی در ۱۶۱۶ اجرا شده است. طراح این نمایش جولیو باریجی بوده است. گراوور از ژاك کالوت.

دستاوردهای صحنه‌ای ایتالیا در غالب کشورهای اروپایی پذیرفته شده بود.

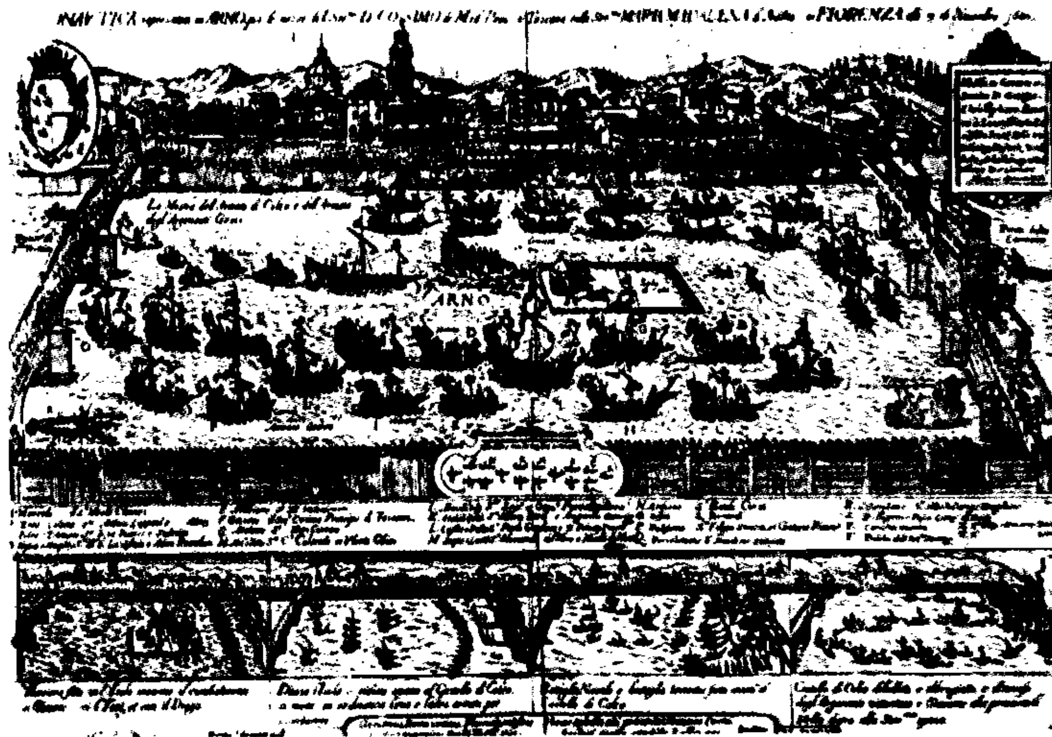
تحولات معماری تئاتر

به رغم توجه فراوانی که به نمایشهای تئاتری در میانه‌ی دهه‌ی ۱۵۸۰ وجود داشت، هنوز نمایش منحصراً در دربارها و فرهنگستانها، و آن هم به مناسبتهای ویژه، ترتیب داده می‌شد، از اینرو نیاز به تئاترهای دائمی به کندی رشد کرد. بسیاری از نمایشهای اولیه‌ی رنسانس در حیاط کاخها و باغها اجرا می‌شد، اما در طول سده‌ی شانزدهم تالارهای ضیافت و تالارهای وسیع جایگاه نمایشهای تئاتری گردیدند. این تئاترهای موقتی معمولاً به شیوه‌ای که سرلیو بیان کرده است ساخته می‌شدند.

هر چند پیش از آن دوره معدودی تئاترهای دائمی ساخته شده بود (از جمله تئاتری در فرارا که در ۱۵۳۲ آتش گرفت)، اما قدیمترین تئاتر موجود رنسانس تئاترو الیمپیکو[۱۲] است که بین سالهای ۱۵۸۰ و ۱۵۸۴ به وسیله‌ی فرهنگستان المپیك

ویچنزا[۱۳] ساخته شده است. این فرهنگستان در سال ۱۵۵۵ برای مطالعه‌ی درام یونانی تأسیس شد و در آغاز برای نمایشهای خود صحنه‌های موقتی به کار می‌برد. هنگامی که اعضا تصمیم به ساختن تئاتر گرفتند، آندره‌آ پالادیو[۱۴] (۱۵۱۸ ـ ۱۵۸۰) معمار عالیرتبه، شاگرد ویتروویوس، کارشناس ویرانه‌های رم و یکی از اعضای این فرهنگستان، وظیفه‌ی ساختن یك تئاتر کلاسیك در یك بنای قبلاً ساخته شده را بر عهده گرفت. درتئاترو الیمپیکو جایگاهی نیمه بیضی شکل بر گرد یك ارکسترا دور می‌زنند. در انتهای صحنه‌ی مستطیل شکل آن نمایی (فاسادی) مزین به ستون، طاقچه، و مجسمه و نقشهای برجسته قرار دارد. پنج ورودی نمای صحنه را قطع می‌کنند که دو تا در طرفین و سه تا در پشت صحنه قرار دارند. شکل کلی این

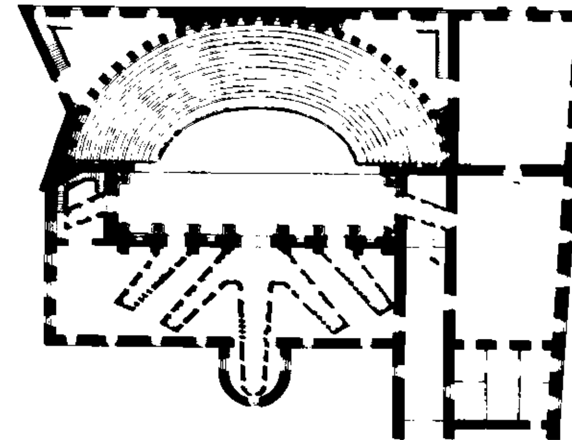
تصویر ۲۲.۶. یك صحنه از نمایش ناماکیا در رود آرنو در فلورانس که در مراسم عروسی کازیمو دو مدیچی و ماریا مادالنا از اتریش در سال ۱۶۰۸ برپا شد. این ناماکیا براساس داستان آرگوناتهاست. گراوور از ماتیاس گروتر. موزه‌ی تئاتر، مونیخ.





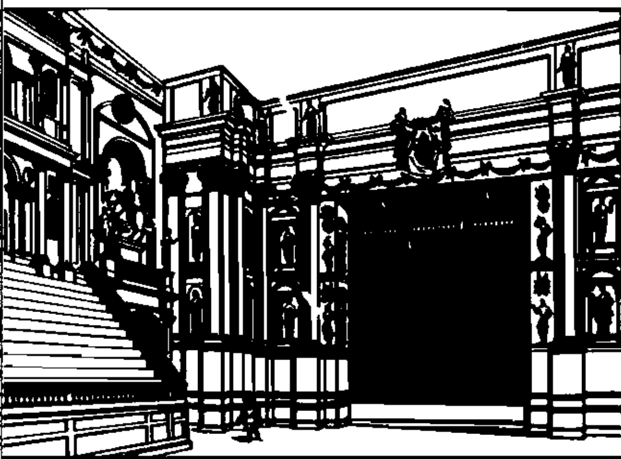
تصویر ۲۳.۶. نمای داخلی تئاتروالیمپیکو، به صورت کنونی.

تصویر ۲۴.۶. نقشه‌ی عمودی‌ی تئاتروالیمپیکو. از کتاب تئاتر تألیف استریت (۱۹۰۳).



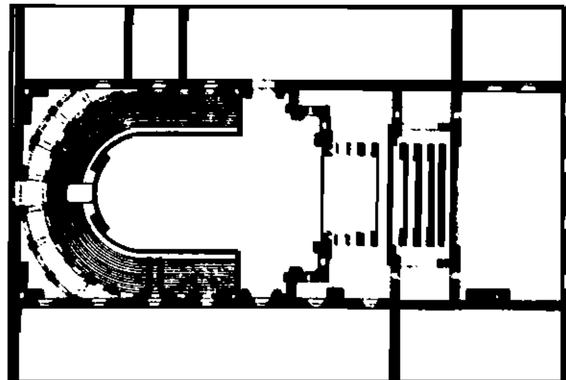
صحنه به مینیاتوری از تئاتر رومن شباهت دارد که به فضای سر پوشیده‌ای آورده شود. پیش از پایان بنای این تئاتر پالادیو درگذشت، و برای اجرای افتتاحیه‌ی آن در سال ۱۵۸۵، که اودیپ شاه از سوفوکل اجرا می‌شد، وینچنزو اسکاموتزی[۱۵] (۱۵۵۲ ـ ۱۶۱۶) خیابانهایی را به صورت پرسپکتیو در پشت هر یك از ورودیهای صحنه قرار داد تا صحنه به صورت میدانی درآید که تعدادی خیابان از آن منشعب شده باشند. هر تماشاگری حداقل به یك خیابان دید کامل داشت. این الگو هنوز هم به عنوان یك شکل سنتی در صحنه به جا مانده است.

تئاترو اُلیمپیکو اما، مسیر اصلی تحول تئاتر را معین نکرد، زیرا تئاتر کوچکی که اسکاموتزی در سابیونه‌تا[۱۶] در ۱۵۸۸ بنا کرد الگوی بهتری بود. این بنا یك دستگاه کامل تئاتری است و قسمت داخلی آن اساساً هنوز از نقشه‌ی سرلیو پیروی می‌کند. این تئاتر دارای یك جایگاه نیمدایره است که روبروی یك صحنه‌ی بدون پروسینیوم قرار دارد، و در بالای صحنه بالهای زاویه‌داری برای نصب دکور در نظر گرفته شده است. این تئاتر به عنوان یکی از تئاترهای به جا مانده از دوران رنسانس اهمیت بسزایی را در نمودن تحول معماری‌ی تئاتر داراست.



تصویر ۶. ۲۶. دیوار پروسینیوم تئاتروفارنیز در پارما، که در ۱۶۱۸ ساخته شده است. این تئاتر اولین تئاتر ساخته شده‌ایست که طاق و سر در پروسینیوم را در معماری خود دارد. از کتاب تئاتر استریت (۱۹۰۳).

تصویر ۲۵.۶. نقشه‌ی عمودی‌ی تئاتروفارنیز در شهر پارما. از کتاب تئاتر، تألیف استریت (۱۹۰۳).



نمونه‌ی مثالی‌ی صحنه‌های مدرن امروز تئاترو فارنیز[۱۷] در پارما[۱۸] است. (که توسط جووان باتیستا آلـه‌اوتی طراحی و در ۱۶۱۸ تکمیل شد، و برای نخستین بار در ۱۶۲۸ مورد استفاده قرار گرفت). این تئاتر اولین ساختمان موجودی است که پروسینیوم دارد. خاستگاه پروسینیوم معلوم نیست. بعضی از مورخان ابراز داشته‌اند که ورودیهای صحنه‌های رومن یا «صحنه‌های ترنس» به تدریج گشادتر شدند تا امکان بازی در داخل ورودیها فراهم گردد، و به تدریج این ورودیهای متعدد در یك طاق پروسینیوم خلاصه شدند. مورخان دیگر اظهار می‌دارند که طاق نصرتهای مشابهی برای مراسم رژه و راهپیمایی در خیابانها ساخته می‌شدند و پروسینیوم شکل تحول یافته‌ی آن است. و باز عده‌ای بر آنند که قاب پروسینیوم از نقاشیهای با پرسپکتیوی اقتباس شده است که عموماً نمای مرکزی آنها به وسیله‌ی واحدهای معماری از دو طرف قاب می‌شدند (چیزی بسیار نزدیك به صحنه‌های سرلیو).

هر یك، و شاید همه‌ی این عوامل می‌توانند در تحول طاق پروسینیوم سهم داشته باشند و برای برآوردن نیاز مبرمی در عصر رنسانس پذیرفته شده باشند. در تئاترهای قرون وسطی بهشت، دوزخ، و زمین همزمان در صحنه قرار داده می‌شدند، زیرا فضای

نمایش به عنوان مکانی نامحدود و ابدی فرض می‌شد. بعکس، در رنسانس هنرمندان مایل بودند تنها اشیائی را تجسم بخشند که از یك نقطه‌ی ثابت قابل رؤیت باشند؛ از اینرو فضا به عنوان مکانی محدود تلقی می‌شد و وسیله‌ی قاب‌کننده‌ای لازم بود تا نقطه‌ی دیدی برای بیننده تعیین کند. لذا طاق پروسینیوم هم به خلقِ تصورِ واقعیت، و هم به پوشانیدنِ وسایل فنی صحنه کمك می‌کرد.

پروسینیوم به تدریج به کار گرفته شد. در دکورهای اولیه‌ی سده‌ی شانزدهم اولین جفتِ بالها و نقابی در بالای صحنه، پوشش لازم را به وجود می‌آورد. با افزایش نیاز به تغییرهای متعدد در صحنه، پوششِ پایین صحنه نیز ضرورت یافت تا تغییراتِ پایین صحنه را نیز پنهان کند. تا مدتها اولین مجموعه‌ی بالهای زاویه‌دار را به نحوی می‌ساختند تا با دکورهای مختلف جور درآیند؛ در بعضی از تئاترهای موقتی برای هر نمایش یك طاق پروسینیوم مناسب ساخته می‌شد. اما در تئاترهای دائمی، اشتیاقِ یافتن وسیله‌ای قاب‌کننده فایق آمد، بویژه هنگامی که بالهای مسطح پذیرش عام یافت. سرانجام در طول سده‌ی هفدهم طاق پروسینیوم به عنوان یك عامل معماری در تئاتر به صورت استانده در آمد.

طاق قوسی‌ی پروسینیوم منحصر به‌جلوی صحنه نبود، بلکه در تئاترو فارنیز (و همچنین در بسیاری از تئاترهای پیش از آن) دو قاب دیگر نیز در عمق صحنه به کار می‌رفت. این قابهای اضافی امکان می‌داد تا دکورهای مختلفی را با عمقهای مختلف نصب کنند، زیرا ورودیها چنان تعبیه می‌شدند که بتوان مقدار فضای قابل رؤیتِ صحنه را کم یا زیاد کرد. به کار گرفتن قابهای داخل صحنه در دوران باروك، که در آن تمایل زیادی به عظمت و شکوه وجود داشت، افزایش یافت. ورودی‌ی بین آخرین مجموعه‌ی بالها به عنوان قاب دومی به کار می‌رفت که پشت آن یك منظره‌ی پرسپکتیو و عمیق قرار داده می‌شد. گاه در مقابل این پرسپکتیو موانعی ایجاد می‌کردند تا بازیگران بیش از حد به پرسپکتیو انتهای صحنه نزدیك نشوند، زیرا در این صورت توهم فاصله برهم می‌خورد. گاه صحنه‌هایی با عمق زیاد ساخته می‌شد تا با دکورهایی که به واقع پر عمق و بی‌کران بودند تناسب داشته باشند.

هر چند صحنه‌ی تئاتروفارنیز اساساً الگوی همه‌ی صحنه‌هایی بود که طی ۳۰۰ سال در اروپا ساخته می‌شدند، اما اودیتوریوم هنوز همان بود که در سنت تئاترهای درباری معمول بود. بر طبق این سنت جایگاه نعل شکل و استادیوم مانندِ تماشاگران مکانِ باز بزرگی را دربر می‌گرفت که می‌شد در آن نمایش رقص اجرا کرد، یا برای نمایشهای آبی آن را پر از آب کرد. اودیتوریومهای بعدی دیگر شبیه تالارهای درباری ساخته نشدند و شکل استانده‌ی آنها در تئاترهای عمومی پیدا شد.

تئاترهای حرفه‌ای و عمومی در ایتالیا در نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم پیدا شدند. اولین سند حاکی از یك تئاتر عمومی مربوط به ۱۵۶۵ در ونیز است. نوآوری اساسی در معماری تئاتر هنگامی به وقوع پیوست که اجرای اپرا به صورت حرفه‌ای در ۱۶۳۷ آغاز شد، و طبیعتاً ونیز نخستین شهر برای پیدایش تئاتر عمومی بود، زیرا تنها ایالت ایتالیایی بود که پادشاه نداشت. ونیز شهری بود که ثروت خود را از راه تجارت کسب کرده و صاحب یك طبقه‌ی متوسط

نیرومند بود، طبقه‌ای که توانِ حمایت از یك تئاتر عمومی را داشت.

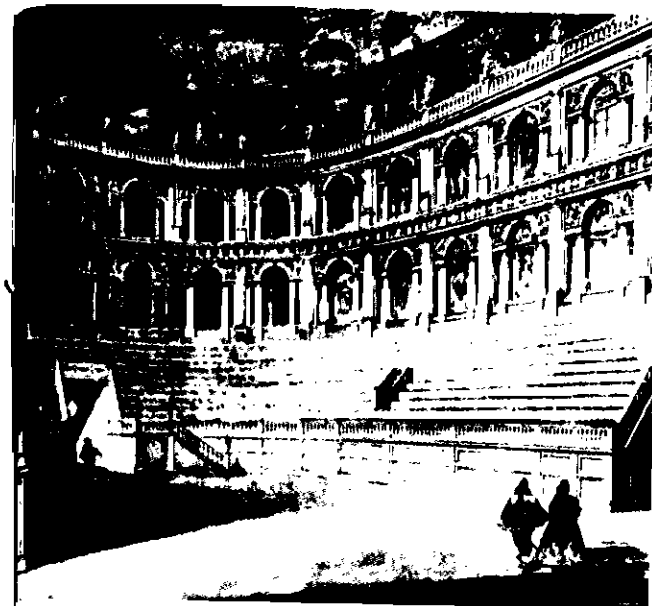
اودیتوریومِ تالارِ اپرای ونیز چنان ساخته شد که به همه‌ی طبقات اجتماعی اجازه‌ی تماشای نمایش را می‌داد، و اتاقکهای ویژه‌ای نیز برای کسانی که مایل به داشتن جایگاه اختصاصی بودند ساخته شده بود. اولین تالار اپرای ونیزی به نام سان کاسیانو[۹۹] دارای پنج ایوان بود که هر کدام سی و یك جایگاه ویژه (غرفه) داشتند. طبقات اول و دوم از همه گرانتر و ویژه‌ی طبقات مرفه بود و سه طبقه‌ی دیگر متعلق به طبقات کم ثروت‌تر؛ فضای بازِ کف تالار (که پیت[۱۰۰] یا پارتر[۱۰۱] نامیده می‌شد) جایگاه طبقات پایینتر و کسانی بود که صاحب ثروت نبودند. ردیف صندلیها یکی بر بالای دیگری ساخته می‌شد و امکان می‌داد که تعداد کثیری در یك مکان محدود جا بگیرند و نمایش را ببینند. موفقیت سان کاسیانو چندان بود که در سال ۱۶۴۱ سه تئاتر دیگر شبیه به آن ساخته شد، و اجراهای عمومی اپرا (و طرح اودیتوریوم برای تماشاگران) به شهرهای دیگر ایتالیا سرایت کرد و از آنجا در سراسر اروپا رواج گرفت.

تئاترهای ونیزی رواج دهنده‌ی اودیتوریوم با «جایگاه ویژه، پیت، و ایوان» بودند، اما اولین نمونه‌ی این نوع اودیتوریوم محسوب نمی‌شوند، زیرا بسیاری از تئاترهایی که برای نمایشهای مذهبی در قرون وسطی ساخته شده بودند همین ویژگی را داشتند، و ساده‌ترین نوع آنها در تئاترهای عمومی پاریس، لندن، و مادرید قبل از افتتاح تالار اپرای ونیز به کار می‌رفت. لازم به یادآوری است که منزلت اپرا به این الگو اعتبار بخشید، و این طرح اودیتوریوم تا پایان سده‌ی نوزدهم الگوی همه‌ی تالارهای نمایش در اروپا بر جای ماند. بعلاوه چون تالارهای اپرای ونیز از طاق پروسینیوم، وسایل ماشینی پیشرفته، و دکورهای پرسپکتیو استفاده کردند، بنابراین اولین تئاترهای عمومی بودند که همه‌ی خصوصیات بارز یك قالب خوش‌منظره برای صحنه را فراهم آوردند.

وسایل فنی و افکتهای مخصوص

بیشترین اعجابی که نمایشهای درباری و فرهنگستانی برمی‌انگیختند از طریق افکتهای مخصوص بود. مهندسان رنسانس در ادامه‌ی راه نمایشهای قرون وسطی، همان اعجازهای اسرارآمیز را به صحنه‌ی تئاتری آوردند. آنان خدایان، هیولاها، و مخلوقات اساطیری را بر سطح دریا، در دل آسمان، و در بهشت و جهنم ظاهر می‌ساختند. با روی آوردنِ نمایشنامه نویسها به موضوعهای کلاسیك، فن آوران نیز خود را با فهرست ابزارهای فنی پولوکس، و نظر ارسطو مبنی بر اینکه تماشاگر یکی از عوامل شش‌گانه‌ی اصلی درام است، تطبیق دادند. حتی در نمایشنامه‌هایی که وحدت مکان را منظور می‌داشتند، غالباً زرق و برقهایی می‌آفریدند تا سادگی‌ی تحمیلی یك دکورِ (مکان) واحد را کم کنند، و البته به طور سنتی جای افکتهای مخصوصِ استادانه برای اپراها و میان پرده‌ها (اینترمتسوها) محفوظ ماند.

غالب اعجازهای نمایشی در حول و حوش «پرواز» و تعلیق دور می‌زد. خدایان به تناوب برای حل



تصویر ۲۷.۶. اودیتوریوم تئاتروفارنیز در پارما. توجه شود که ارکسترا آزاد گذاشته شده تا برای صحنه‌های رقص، باله‌ی آبی، و فعالیتهای دیگر به کار رود. جایگاه ویژه‌ی دوکها در بالای ورودی در سمت چپ در مرکز ارکسترا قرار دارد. از کتاب تئاتر استریت (۱۹۰۳)



تصویر ۲۸.۶. یك تئاتر عمومی در اوایل سده‌ی هفده [illegible] گفته می‌شود این تئاتر [illegible] بود [illegible] نقاشی توسط [illegible] برنتانی.

معضلاتِ حرکت دراماتیك ظاهر می‌شدند. این خدایان و دیگر شخصیتهای اساطیری سوار بر ارابه‌های خود در بالای صحنه، بر بالای ابرها، یا سوار بر حیوانات یا پرندگان اساطیری به حالت تعلیق در آسمان صحنـه دیده می‌شدند. گاه مجبور می‌شدند بین یك تا پنجاه نفر

را در «هاله»ی نور درخشان بهشتی که از ابرها تشکیل شده بود نشان دهند (تصویر ۲۹.۶). برای به دست آوردن این افکتها، اشکالی شبیه ارابه، اسب، یا ابر از چوب و کرباس ساخته و نقاشی مـی‌شد. چون فضای بالای صحنه در تئاترهای این دوره محدود بود، برای

این گونه پروازدادنها از تیرها و اهرمهایی که در بالهای صحنه قرار داده می‌شـد استفـاده می‌کردنـد. بعضـی دکورها با لولا و مفصل ساخته می‌شدند تا در فضای بالای صحنه قابل تعلیق باشند. برای اشیاء معلـق و متحرك طناب کشیهای نبوغ‌آمیزی به عمل می‌آمد، تا اشیاء ضمن تعلیق بتوانند به هر طرف حرکت کنند. در بسیاری از نمایشها عامـل ایـن تغییـرات در پشـت

ابرهایی که صحنه را در خود غرق کرده بودند پنهان مـی‌شد. ابرها توسط قطعات نقاشی شده از بالای صحنه به پایین آویخته می‌شدند یا از جوانب صحنه به حرکت در می‌آمدند.

افکتهای دیگر از طریق زیرزمین مخفی که در کف صحنـه وجـود داشـت اعمـال می‌گردیـد. چون صحنه‌های موقتی بر سکوهایی به ارتفاع ۱۲۰ تا ۱۶۰

تصویر ۲۹.۶. طرحی از برناردو بوسالنتی برای نمایش نظم افلاك که یك اینترمتسو بود و در تالار اوفیتسی، در سال ۱۵۸۹ در فلورانس اجرا شد. این طرح همچنین نحوه‌ی استفاده از «هاله»ی نور در آن دوران را نشان می‌دهد. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و البرت.



سانتیمتر ساخته می‌شدند، فضای کار در زیر صحنه محدود بود. افکتها بسیار استادانه اعمال می‌شدند: کوهها، صخره‌ها، درختان، و اشیاء دیگر از زیرزمین ظاهر یا در زمین فرو می‌رفتند؛ شخصیتها ناگهان ظاهر و غایب می‌شدند؛ تغییر شکل اشیاء و اشخاص با جا به‌جا کردن آنها از زیر صحنه صورت می‌گرفت. برای خلق صحنه‌ی ظاهر شدن اشباح از زیرزمین، تصاویری را بر روی پارچه نقاشی می‌کردند، پارچه را بر روی تخته‌ای با یك دسته‌ی بلند می‌چسباندند و به آرامی از شکاف کف صحنه بالا می‌دادند. ایجاد حریق و دود رواج زیادی داشت. ساباتینی شرح می‌دهد که چگونه می‌توان از زیرزمین آتشی را شعله‌ور ساخت، و یا چگونه در پشت سر و جلوی رقصگران آتشی را تنظیم کرد تا به نظر برسد در آتش می‌رقصند.

محبوبیت نمایشهای دریایی انگیزه‌ی اختراع شیوه‌هایی گردید که حرکت امواج را القا کنند. در نمایشی، تکه‌ی بزرگ پارچه‌ای نقاشی شده به وسیله‌ی طنابهایی که به قسمت پایین آن وصل شده بود با آهنگ معینی بالا و پایین داده می‌شد؛ در نمایشی دیگر، یك سلسله قطعات دو بعدی به شکل موج بریده شده بود و هنگامی که یك دسته از این اشکال بالا می‌آمد، دسته‌ی دیگر پایین می‌رفت تا حالت امواج دریا را ایجاد کند؛ در نمایش سومی، یك دسته لوله‌های مارپیچ، یکی بعد از دیگری بر محوری می‌چرخیدند، تا احساس برخاستن و افتادن امواج را نشان دهند. گاه تعداد زیادی قطعات به شکل موج در صحنه آویخته می‌شدند، و زیر و بمهای آرام و تند، روشن و تاریك، و اشکال گوناگونی از حرکات موج را القا می‌کردند.

کشتیها، نهنگها، و دلفینهایی هم در دل امواج حرکت می‌کردند، و برای ایجاد توهم واقعگرایانه گاه کوچك شده‌ی این عناصر را بر بالای تیرهایی قرار می‌دادند، و از زیر صحنه آنها را به حرکت وامی‌داشتند. هنگام حرکت کشتی، تعدادی بازیگر در عرض صحنه بر روی طنابهای مخفی حرکت می‌کردند. در یك اینترمتسو که توسط بونتالنتی در فلورانس در سال ۱۵۸۹ طراحی شده بود، آمفیتریته(۱۰۲) بر روی صدفی که توسط دولفینها و تریتون(۱۰۳)ها همراهی می‌شد از میان امواج حرکت می‌کرد؛ سپس یك کشتی حامل ۲۰ نگهبانِ قلعه پدیدار می‌شد، که مردانی در آن آواز می‌خواندند و دلفینی در جلوی آنها در دریا می‌رقصید.

گاه نمایشی اقتضا می‌کرد که دیوارها، یا قصرهای عظیم، یا بناهای دیگری فرو بریزد. در این موارد دکورها با قطعات منفصل ساخته می‌شدند (مثل آجرهایی بی‌ملاط) و با وسایلی مخفی به یکدیگر متصل می‌شدند؛ با برداشتن حایلها، ساختمان فرو می‌ریخت.

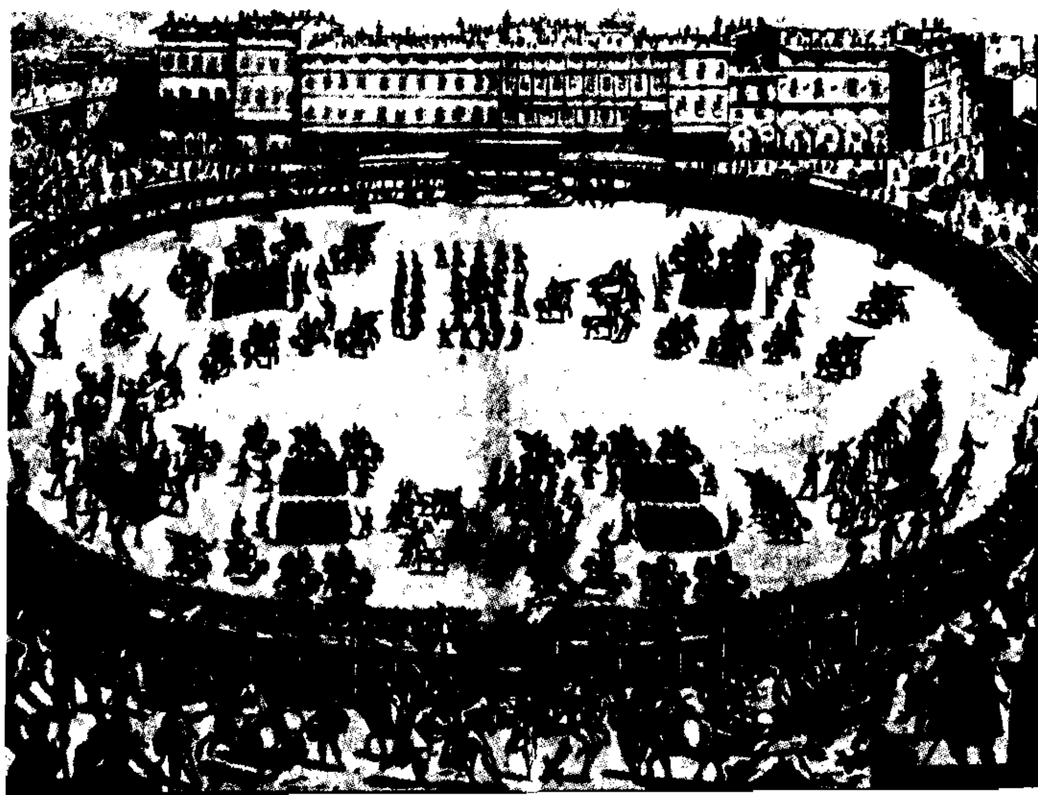
صدا حائز اهمیت فراوانی بود. صدای رعد با غلتاندن گلوله‌های توپ یا سنگ در کانالهای مخصوص، و صدای باد با چرخاندن سریع تخته‌ای در هوا ایجاد می‌شد. موسیقی در فاصله‌ی تغییر دکور و برای پوشاندن صداهای کارگران صحنه نواخته می‌شد. موسیقی با آواز و رقص و نمایشهایی که اساساً بخشی از پانتومیم مربوط به اینترمتسوها بودند همراهی می‌شد.

پرده‌ی جلو نیز ممکن بود نقش افکت مخصوص را بازی کند، زیرا برای پوشانیدن شگفتیهای صحنه و

دکور و ظاهر ساختن ناگهانی آنها استفاده می‌شد. این پرده فقط هنگام شروع نمایش به کار می‌رفت و هرگز در فاصله‌ی پرده‌های مختلف مورد استفاده قرار نمی‌گرفت. در آغاز، پرده‌ی جلو یکباره می‌افتاد، اما چون این عمل موجب حوادث پیش‌بینی نشده‌ای می‌گردید به تدریج پرده‌های لوله شونده و جمع‌شونده جای آن را گرفت.

هر چند رایجترین سرگرمی‌ی دوران رنسانس نمایش بود، اما سرگرمیهای دیگری نیز وجود داشت، زیرا دربارهای ایتالیا بسیاری از نمایشهای امپراتوری

تصویر ۳۰.۶. یك نمایش کارناوال به نام **جنگ عشق** در دربار مدیچی، در ۱۶۱۵. این مراسم و راهپیمایی با واگنهای نمایشی همراه بود که نماینده‌ی آفریقا و آسیا بودند. گراوور از ژاك کالوت.



روم را احیا کردند، و نمایشهای قرون وسطایی را ادامه دادند. جشنهای پیروزی‌ی رومی تبدیل به مراسمی به نام تریونفی[۱۰۴] گردیدند. این مراسم یك راهپیمایی مفصل به همراه واگنهای نمایشی بود که نمایشگران لباس شخصیتهای استعاری و کلاسیك را در بر کرده و الگوی اینترمتسوها را در تنظیم حرکات خود به کار می‌گرفتند. این مراسم در موقعیتهای ویژه از جمله عروسی، نامزدی، تولدِ شاهزادگان یا بزرگداشت از میهمانان عالیقدر اجرا می‌شد. این تریونفیها را معمولاً از ایوانها، بالکن قصرها، حیاط دربارها، و یا از میادین شهر نظاره می‌کردند. یکی از پر زرق و برق‌ترین این مراسم یعنی بالماسکه‌ی نسب نامه‌ی خدایان[۱۰۵] (با ۲۱ واگن نمایشی، و ۳۹۲ چهره‌ی اساطیری با لباسهای ویژه) در سال ۱۵۶۶ در فلورانس برپا گردید. ناماکیا (نمایش آبی) نیز در این دوران احیا شد. این نمایش معمولاً در رودخانه‌ها اجرا می‌شد، اما گاهی نیز حیاط دربار یا بنای دیگری را پر از آب کرده و نمایش را در آن برپا می‌کردند. شاید مجلل‌ترین ناماکیا نمایش نبرد آرگوناتها[۱۰۶] بوده باشد که در رود آرنو[۱۰۷] در ۱۶۰۸ در فلورانس اجرا شد. بعلاوه مراسم گوناگون دیگری از جمله راهپیماییها، جشنهای خیابانی، بالماسکه، کارناوالها، مسابقات، و نمایش طعمه دادن به جانوران وحشی نیز وجود داشت. غالب این نمایشها با یك نمایش دراماتیك یا داستانی شامل لباس، وسایل، و قطعات دکوری پیوند می‌خوردند. چنین می‌نماید که عشق به نمایشهای اعجاب‌انگیز ریشه‌ای ژرف و جهان شمول دارد.

نورپردازی صحنه

هنگامی که اجرای نمایش به فضای سربسته کشیده شد، نورپردازی‌ی صحنه برای نخستین بار یکی از عوامل پراهمیت نمایشها گردید. گرچه برخی از نمایشهای درباری در قرون وسطی در داخل اجرا می‌شدند، اما تا سده‌ی شانزدهم اجرای نمایش در محیط سربسته رایج نبود. در این دوران بود که بایستی برای نورِ اودیتوریوم و صحنه تدبیرهای فنی اختراع می‌شد.

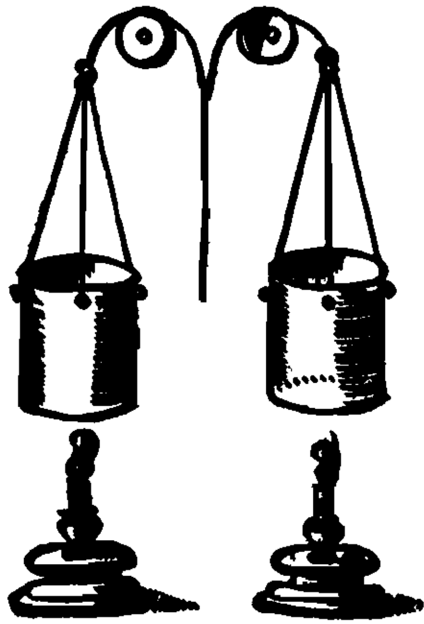
نور صحنه در این دوران از شمع و چراغهای روغنی تأمین می‌شد و برای این کار شمع ترجیح داشت، زیرا سوختن شمع دود کمتری ایجاد می‌کرد و بوی آن بهتر از بوی روغن بود. اودیتوریوم معمولاً از نور شمعدانهایی که درست در جلوی صحنه آویخته بودند روشن می‌شد، که هم اودیتوریوم و هم قسمتی از جلوی صحنه را روشن می‌ساخت.

انتهای صحنه نیز توسط ردیف چراغهایی که در پشت جانپناههایی در جلوی صحنه قرار داشتند روشن می‌شد. ساباتینی گفته است، دود نورهای داخل صحنه و شمعدانها غالباً صحنه را مه‌آلود می‌کند. در منابع دیگر از گرما و دود در سالن تئاترها شکوه کرده‌اند. معمولاً تعدادی چراغ روغنی در یك خط بر میله‌هایی عمودی در پشت پروسینیوم و در پشت هر یك از بالها قرار داده می‌شد. بر میله‌های قرنیزِ افقی در پشت قاب صحنه و بر دو لبه‌ی صحنه، چراغهایی نصب می‌شد. برای بالا بردن کیفیت نور از نورتابهایی (رفلکتورهایی) که از پولك، سنگ طلق، یا فلزات صیقل‌دار ساخته می‌شدند در پشت چراغهای روغنی

استفاده می‌شد.

حداقل سه شیوه برای تاریك کردن صحنه وجود داشت. یکی خاموش کردن چراغها (اگر بنا بود چراغها دوباره روشن شوند این شیوه مناسب نبود)، دوم، بر بالای چراغها استوانه‌هایی قرار داده می‌شد، و در موقع لزوم با پایین آوردن استوانه‌ها صحنه تاریك می‌گردید. روش سوم قرار دادن چراغهایی بر روی میله‌های گردان بود، که در مواقع لزوم به طرف صحنه، یا پشت به صحنه می‌چرخیدند. هنگامی که نور درخشانی مورد نیاز بود، در داخل وسایل دکوری، از جمله ابر، صدف، یا غار، چراغهایی را مخفی می‌کردند، و در صورت لزوم آنها را به طرف شخص یا شیء مورد نظر می‌گرفتند.

گاهی خورشید، ماه، یا رعد و برق مورد نیاز می‌بود. در فلورانس، در ۱۵۳۹ سان گالو یك گوی بلوری را پر از آب کرد و از پشت به وسیله‌ی شمع به آن نور داد تا طلوع خورشید در آغاز نمایش را نشان دهد. این خورشید در عرض صحنه (آسمان) حرکت کرد و در پایین صحنه به طرف دیگر رسید. ماه نیز غالباً به همین شیوه نمایش داده می‌شد. نور رعد و برق با تکه‌های ناهموار چوب که بر آن پولکهایی چسبانده بودند به وجود می‌آمد. این قطعات را به وسیله‌ی سیمی با سرعت از عرض صحنه عبور می‌دادند و حالت رعد وبرق‌ایجادمی‌نمودند. هر گاه که نیاز به نور رنگین در صحنه بود، ظرفهایی را پر از مایع رنگین کرده، در بین چراغهای صحنه قرار می‌دادند. این عمل از شدت نور می‌کاست، لذا معمولاً چنین نورهایی برای مقاصد تزیینی مثل ویترینِ جواهر فروشیها یا چراغانی‌ی اعیاد بر بالای ساختمانها به کار می‌رفت.



تصویر ۳۱.۶. وسیله‌ای برای کم کردن نور. با پایین آوردن استوانه‌های بالایی نور کم می‌شود، و با بالا بردن آنها نور زیاد می‌شود. از کتاب ساباتینی به نام راهنمای ساختن دکور و وسایل فنی صحنه (۱۶۳۸).

شدت نور شمعها و چراغهای روغنی محدود بود، از اینرو تأمین نور با شدت کافی اولویت بیشتری از کاربرد نورپردازی پیدا کرد. باید گفت تعدادی از اصول نظری درباره‌ی هنر در دوران رنسانس قاعده‌بندی شد که هنوز در دوران ما معتبرند. لئون دی سومی[۱۰۸] (۱۵۲۷ ـ ۱۵۹۲) اظهار داشته است که در تراژدی باید نور کمتری از کمدی وجود داشته باشد، و همراه آنجلو اینجنیری[۱۰۹] (حدود ۱۵۵۰ ـ حدود ۱۶۱۳) اظهار داشته است که هر چه اودیتوریوم را تاریکتر کنیم صحنه روشنتر به نظر خواهد رسید. ساباتینی پیشنهاد می‌کند که نور جانبی تأثیر دلپذیرتری از نورهای دیگر، حتی از نور مقابل دارد. اما به هر حال برای هنرمند رنسانس نورپردازی‌ی عمومی اهمیت بسیاری داشت، زیرا کنترل محدودی بر رنگ، پخش، و شدت نور داشت. با وجود این آنان بر فنونی فایق آمدند که تا اواخر سده‌ی هجدهم معتبر ماندند.



کُمدیا دل آرته(۱۱۰)

نمایشهای درباری و فرهنگستانی برای اشراف و در موقعیت‌های ویژه برپا می‌گردیدند. این نمایشها معمولاً توسط شاعران درباری نوشته می‌شدند؛ صحنه‌پردازی و طراحی لباس به وسیله‌ی معماران و نقاشان دربار انجام می‌گرفت؛ بازی توسط درباریان اجرا می‌شد، و موسیقی نیز توسط نوازندگان دربار ساخته می‌شد. لذا به رغم کیفیت بالای بصری‌ی نمایشها و تأثیری که بر فعالیتهای تئاتری پس از خود داشته‌اند، این نمایشها اساساً توسط افراد غیر حرفه‌ای و برای تماشاگران ویژه و محدودی تهیه می‌شدند. از اینرو تحول تئاتر عمومی و حرفه‌ای در ایتالیا از منابع دیگری سرچشمه گرفت که کمدیا دل آرته در رأس آنها قرار دارد.

کمدیا دل آرته (کمدی بازیگران حرفه‌ای) کمدیا ال ایمپرو ویزو(۱۱۱) (کمدی‌ی بدیهه سازی)، و کمدیا آ سوجه‌تو(۱۱۲) (کمدی‌ی دارای یك داستان یا موضوع) اصطلاحهایی هستند که گروههای حرفه‌ای را از گروههای غیرحرفه‌ای‌ی درباری و فرهنگستانی متمایز می‌سازند (گروه اخیر نمایشهای خود را کمدیا اِرودیتا(۱۱۳)، یعنی کمدی فرزانگان می‌خواندند).

مورخان مطمئن نیستند که کمدیا دل آرته چه وقت به وجود آمد. اولین سند روشن مبنی بر وجود آن مربوط به تاریخ ۱۵۵۰ است، اما امکان دارد که بسی پیش از این تاریخ وجود داشته است. نظریه‌های گوناگونی برای بیان خاستگاه آن وجود دارد؛ یکی از این مکاتب سرچشمه‌ی کمدیا دل آرته را در فارسهای آتِلان در روم می‌جوید که در قرون وسطی به وسیله‌ی گروههای سیار میم حفظ شده بودند. دلیل اصلی بر این نظر وجود شخصیتهای ثابت (تیپ سازی) در هر دوی این نمایشهاست. نظریه‌ی دیگری مبنی بر آن است که کمدیا دل آرته از گروههای میمِ بیزانس منشأ گرفته است که پس از سقوط قسطنطنیه در ۱۴۵۳ به غرب مهاجرت کردند. محققان دیگر معتقدند که کمدیا دل آرته از بدیهه‌سازیهایی که با نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس انجام می‌گرفت ریشه گرفته است؛ و عده‌ای دیگر ریشه‌ی آن را در فارسهای ایتالیایی در اوایل سده‌ی شانزدهم جستجو می‌کنند.

فارس در ایتالیا همچون کشورهای دیگر در طول قرون وسطی ظاهر شد، اما بیشترین تحول خود را بین سالهای ۱۵۰۰ و ۱۵۵۰ که بویژه بین مردم محبوبیت داشت طی کرد؛ پس از این دوره با ظهور کمدیا دل



تصویر ۶.۳۳. دو چهره از کمدیا دل آرته. از کتاب ژاك کالوت به نام بالی دی اسفه‌سانیا که در آن ۲۴ گراوور به چاپ رسیده ، حدود ۱۶۲۱ـ۱۶۲۲. به نظر می‌رسد که در این نقاشی اغراق شده است.

آرته، فارس از رواج افتاد. فارس اوج درخشش خود را با آنجلو بیولکو(۱۱۴) (۱۵۰۲ ـ ۱۵۴۲) به دست آورد. وی نوشتن نمایشنامه و بازیگری در نمایشهای فارس را در حوالی ۱۵۲۰ آغاز کرد. او که کمدیا اِرودیتا را دوست نمی‌داشت به زندگی‌ی ساده و گفتگوی طبیعی به شیوه‌ی مردم شمال ایتالیا روی آورد. قهرمان بسیاری از نمایشنامه‌های او یك مرد روستایی به نام روزانته(۱۱۵) بود، که بیولکو خود نقش او را ایفا می‌کرد. تکرار سرگذشت روزانته در چندین نمایشنامه به عنوان پیشگام تیپ سازی در تئاتر شناخته شده است.

هیچیك از نظریه‌های مربوط به خاستگاه کمدیا دل آرته قابل اثبات یا انکار نیست، اما به احتمال زیاد منابع مختلفی در تحول آن نقش داشته‌اند. خاستگاه کمدیا دل آرته هر چه باشد باید گفت که پیش از ۱۶۰۰ در سراسر اروپا گسترده شده بود، و به عنوان یك سرگرمی‌ی محبوب و رایج تا ۱۷۵۰ مورد توجه بوده است.

کمدیا دل آرته دارای دو ویژگی است، یکی شکل بدیهه سازی آن و دیگری استفاده از تیپ سازی: بازیگران بر اساس یك موضوع کلی نمایش را آغاز می‌کردند و جزئیات حرکت و دیالوگ را بدیهه سازی می‌کردند. هر بازیگری همواره یك نقش را با ویژگیهای رفتار و گفتار و لباس همان تیپ اجرا می‌کرد.

اولین سند روشن مبنی بر نمایش بدیهه‌سازی متعلق به سال ۱۵۶۸ است. حتی اگر بدیهه‌سازی در آن زمان شیوه‌ای نو محسوب می‌شد، باید گفت به سرعت شیوه‌ی رایجی گشت. مورخان در مورد حدود

بدیهه‌سازی در کمدیا دل آرته توافق نکرده‌اند، و مسلماً عوامل چندی موجب می‌شد که مقدار بدیهه‌سازی کاهش یابد. اگر هر بازیگری در دوران کار خود تنها یك نقش را ایفا می‌کرد، لذا بایستی سخنان و رفتاری را که بیشتر مورد توجه تماشاگران قرار می‌گرفت، بیشتر تکرار می‌کرد. بسیاری از لطیفه‌های کار کمدی (یا لاتزی[116]) احتمالاً در خلاصه‌ی کلی داستان می‌آمد، از جمله لاتزی ترسو، لاتزی کشیش و غیره. دوبیتیهای قافیه‌داری که در پایان هر صحنه خوانده می‌شد باید به خاطر سپرده می‌شد، و بازیگرِ نقش جوانان عاشق پیشه مجبور بود دفترچه شعری با خود داشته باشد که در آن اشعار عاشقانه‌ای از آثار ادبی و اشعار روز درج شده بود؛ در نتیجه، غالب بازیگران احتمالاً حافظه‌ی خود را با سطرها و حرکاتی که بارها تکرار کرده بودند می‌انباشتند. از طرف دیگر، اگر فرض کنیم همه‌ی نمایش بدیهه سازی می‌شد، در این صورت هیچ بازیگری مطمئن نبود که بازیگران دیگر چه خواهند گفت و یا چه خواهند کرد. از اینرو ناچار می‌بود دائماً حواسش به ادامه‌ی داستان باشد و از بازی کردن باز می‌ماند. نتیجه آنکه، کل نمایش تنها می‌بایست تصور بدیهه سازی و حاضر جوابی را القا می‌کرد.

طرح کلی نمایشهای بدیهه‌سازی در طول سالها تکرار و تجربه تلطیف یافته و تصفیه شده و در بین گروههای بدیهه‌سازی دست به دست می‌گردید. تا کنون ۷۰۰ نمایشنامه از این نوع به دست ما رسیده است؛ و در سال ۱۶۰۰ پنجاه نمایشنامه توسط فلامینیو اسکالا[117] (شهرتش ۱۶۰۰ ـ ۱۶۲۱) چاپ شده است. غالب این متنها کمدی‌اند و تعداد کمی از آنها نمایشهایی جدی و تعدادی از آنها نیز ملودراماتیك (درام احساساتی سبك) می‌باشند. محبوبیت این گروهها به واسطه‌ی نمایشهای کمدی همراه با عناصر هیجان انگیز، بدل پوشی، و موضوعاتی بوده است که در آن حوادث مضحك در هم تداخل می‌یافتند. بازیگران کمدیا هر از گاهی نمایشنامه‌های نوشته شده هم اجرا می‌کردند.

هر گروهی مجموعه‌ی تیپهای ویژه و ثابت خود را داشت، و هر شخصیتی نام و ویژگیهای خود را حفظ می‌کرد، تا از تیپهای دیگر گروهها قابل تمیز باشد. مسلماً تیپهای مشابه در گروههای مختلف تکرار می‌گردیده‌اند، در نتیجه باید گفت اگر چه تعداد این نمایشنامه‌ها فراوان بود، اما شکل کلی آنها کم و بیش محدود بوده است.

تیپ شخصیتها را در کمدیا می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته‌ی معمولی و دسته‌ی اغراق شده. نقشهای معمولی مربوط به نقش عاشقان جوان بود، و غرابت و انحرافات شخصیتهای دیگر با معیار او سنجیده می‌شد. این عشاق نقش زنان و مردانی جوان، بذله‌گو، خوش‌قیافه، و تحصیلکرده را بازی می‌کردند؛ آنها لباس باب روز می‌پوشیدند که شباهتی به لباس شخصیتهای دیگر نداشت و صورتك بر چهره نمی‌زدند. هر شرکت یك دو زوج جوان عاشق را در فهرست بازیگران خود نگه می‌داشت. مرد جوان، ایناموراتو[118] یا آموروز[119]، غالباً به خاطر عاشق پیشگی از جانب مردان مسن یا حتی پدرش مورد شماتت قرار می‌گرفت. زن جوان، یا ایناموراتا[120]، معمولاً بانوی تحصیلکرده‌ی جوانی بود که پیر و جوان خواستار او بودند.

در تئاترهای تیپ‌سازی، نقش «شخصیتها» به دو

دسته‌ی ارباب و نوکر تقسیم می‌شدند. در میان تیپهای ارباب سه تیپ از همه مهمترند: کاپیتانو[121]، پانتالونه[122]، و دوتوره[123]. تیپ کاپیتانو در اصل یکی از عشاق بود، و در لباس و رفتار خود اغراق نمی‌کرد، اما به تدریج به یك لافزن دروغپرداز بدل شد. وی آن قدر لاف دلاوری در جنگ و عشق می‌زند تا سرانجام مشتش باز شود. شمشیر، کلاه، و پر کلاه از ویژگیهای لباس او بند، و این لباسها به مقدار زیادی شیوه‌پردازی (استیلیزه) شده بودند. این تیپ دارای القاب فراوانی از جمله اسپاونتو دا وال اینفرنو[124]، کوکو دریلو[125]، رینو کورنت[126]، یا ماتا موروس[127] بود. او در اکثر نمایشها خواستگار یکی از زنان زیبا می‌شد و ناکام می‌ماند؛ ناکامی‌ی او غالباً از نقاط اوج کمدی محسوب می‌شد.

پانتالونه معمولا مردی میانه‌سال و بازرگان بود. وی لهجه ی ونیزی داشت و عاشق ضرب‌المثل بود؛ به رغم سن زیادش خود را جوان جا می‌زد و خواستگار زنان جوان بود. لباس پانتالونه معمولاً یك کت چسبانِ سرخ رنگ با نیم شلوار و جورابهایی به رنگ سرخ، کفشهایی نرم، یك ردای سیاه، و کلاه نرم و بی‌لبه بود که یك دسته موی بلند از زیر کلاهش آویخته بود. صورتکی قهوه‌ای رنگ با یك بینی‌ی عقابی‌ی دراز و یك ریش خاکستری‌ی وزوزی بر چهره داشت.

دوتوره معمولاً دوست پانتالونه و همپالکی او بود، و همچون پانتالونه جایگاه محکمی در جامعه داشت. وی مردی فضل فروش و غالباً دکتر دادگستری یا طب بود. وی لهجه‌ای بولونیایی[128] داشت و چپ و راست لغات و جملات لاتینی وارد کلامش می‌کرد. دوتوره اصرار داشت که معلومات جعلی خود را به رخ بکشد، اما به خاطر ساده‌لوحی مفرط معمولاً گول دیگران را می‌خورد. لباس او خرقه و کلاه فرهنگستانی بود. وی شوهری حسود بود و غالباً زنش به او خیانت می‌کرد.

متنوع‌ترین تیپهای کمدیا تیپ نوکر، یا زانی[129] بود. در غالب متنهای کمدیا که به دست ما رسیده حداقل دو نوع از این تیپ در آنها نقش دارند. یکی نوکر باهوش و دیگری احمق؛ در هر نمایشنامه‌ای تعداد آنها از یك تا چهار نفر است. آنها معمولاً دچار دردسر می‌شوند، و تدبیرهایشان غالباً در راه کمك کردن به ارباب یا خنثی ساختن اعمال او به کار می‌رود. اکثر نوکرها مرد هستند، اما گاه یك کلفت، فانتسکا[130]، یا بیشتر در نمایش نقش دارند که در خدمت ایناموراتا



قرار دارند. این تیپها معمولاً جوان، بذله‌گوهایی زمخت، و همواره مراقبند مبادا که گول بخورند. بعضی از فانتِسکاها پیرند، و برخی خدمتکار یك قهوه‌خانه یا همسر یکی از نوکرها یا معشوقه‌ی یك پیرمرد نمایش‌اند.

از میان تیپهای زانی، آرلکن[۱۳۱] (یا آرلچینو[۱۳۲]) محبوبترین تیپ پس از سده‌ی هفدهم بود. این تیپ در متنهای قدیمی وجود ندارد. آرلکن ترکیب زیرکی و بلاهت، و یك رقاص و آکروبات ماهر است. وی عموماً در مرکز همه‌ی توطئه‌ها قرار دارد. لباس آرلکن در طول زمان تغییرات زیادی به خود دید. لباس آرلکن در اصل لباسی پر از وصله‌های رنگارنگ و ناجور بود، اما به تدریج به صورت پارچه‌ای با طرحهای لوزی شکل به رنگهای سرخ و آبی و سبز در آمد. این الگو امروزه نیز تداعی کننده‌ی آرلکن است. بر سر تراشیده‌ی آرلکن کلاهی جلف قرار داشت که آن را بر روی یك صورتك می‌پوشید، و بر دو جانب کمرش دو شمشیر چوبی یا «اسلَپ ستیك[۱۳۳]» می‌بست. این



تصویر ۳۵.۶. آرلکن به تماشاگران خوش‌آمد می‌گوید. گراوور از دولیوار، براساس نقاشی‌ی لوبرتر، سده‌ی هفدهم.

شمشیر غالباً در تصاویر جنگ و کتك کاریهای کمدیا ترسیم شده است. شخصیتهای دیگر از این تیپ تروفالدینو[۱۳۴] و تریولینو[۱۳۵] هستند.

آرلکن یار غاری داشت که نوکری چموش، شهوت‌پرست، بذله‌گو، و مردم‌آزار بود. این شخصیت نامهای متنوعی گرفته است. در سده‌ی هجدهم که این شخصیت صورتکی با بینی‌ی عقابی و سبیل داشت بریگِلا[۱۳۶] نامیده می‌شد. وی کت و شلواری می‌پوشید که قیطانی سبز رنگ بر کمر داشت. نامهای دیگر این شخصیت بوفِتو[۱۳۷]، فلوتینو[۱۳۸]، اسکاپینو[۱۳۹]، و متزه‌تینو[۱۴۰] است.

تیپ معروف دیگر اسکارامو‌چا[۱۴۱] بود که تنوع زیادی در شخصیت او وجود داشت. وی گاه به آرلکن و گاه به بریگِلا یا کاپیتانو شباهت می‌یافت.

تیپ دیگر پولچینِللو[۱۴۲] اهل ناپل بود. شخصیت او نیز متنوع بود. وی گاه نوکر، گاه شاگرد کافه، و گاه تاجر بود. پولچینللو ترکیبی از حماقت، موذیگری، رذالت، عشق، لطافت، و کُندی است. وی بینی



تصویر ۳۶.۶. کاپیتانو، در کمدیا دل آرته. برگرفته از کتاب صورتکها و دلقکها از ساند (۱۸۵۹).



عقابیِ بسیار بزرگ و پشتی قوزکرده داشت و کلاه دراز نوك تیزی بر سر می‌نهاد. پولچینللو شاید خَلَف یك عروسك انگلیسی به نام پانچ(۱۲۳) باشد.

علاوه بر این تیپهای رایج، مستخدمها و شخصیتهای تصادفی دیگری نیز در متون موجود کمدیا دل آرته دیده می‌شوند، زیرا هر گروه نمایشی مایل بود با حفظ سنت، تیپهای ویژه‌ی خود را نیز بسازد.

اعضای هر گروه نمایشیِ کمدیا ده تا دوازده نفر بودند، که هفت تا هشت نفر مرد، و سه تا چهار نفر زن داشت. گروههای نمایشیِ مجهز معمولاً دو زوج زن و مرد جوان (جوان اول)، یك زن خدمتکار، یك کاپیتانو، دو زانی، و دو مرد مسن (پانتالونه و دوتوره) در بین اعضای خود داشتند، اما این الگو بر حسب وضع مالی گروه (شرکت) کمتر یا بیشتر می‌شد.

هر نمایشی زیر نظر یك رهبر یا محترم‌ترین عضو گروه اداره می‌شد. مسئولیت این شخص شرح چگونگی شخصیتها برای اعضا، حرکت صحنه، تعیین تعداد لاتزی(مسخرگیِ هر شخصیت)، و تأمین وسایل مورد نیاز نمایش بود. در مورد وجود تمرین اطلاعات زیادی به دست ما نرسیده، اما مسلماً تفهیم شخصیتها به هر بازیگر وقت زیادی را اشغال می‌کرده است.

غالب شرکتها بر اساس تقسیم درآمدها کار می‌کردند، و اعضای تازه کار، احتمالاً تا رسیدن به مرحله‌ی کمال و عضویت کامل در شرکت، دستمزد دریافت می‌کردند. گروه دائم سفر می‌کرد، و در هر شهری که توقف می‌کرد، لازم بود از مقامات شهری

تصویر ۳۸.۶. زانیِ با اسکابی. گراوور از ژاك کالوت. تماساگران و بازیگران در سس زمینه‌ی تصویر مساهده می‌سوند.



تقاضای مجوز نمایش بکند؛ این مجوز همیشه به آنها اعطا نمی‌شد. برای اجرای نمایش معمولاً تالار بزرگی اجاره می‌کردند، اما گاه در حیاط خانه‌ها یا تالار قصرهایی که از آنان دعوت کرده بودند نیز صحنه‌ای برپا کرده نمایش می‌دادند. هنگامی که دکور پرسپکتیو و افکتهای مفصل قابل حصول بود از آن استفاده می‌کردند، اما بازیگران کمدیا دل آرته قادر بودند به سادگی و بدون استفاده از این امکانات نیز نمایش بدهند. راز موفقیت آنان در انعطاف‌پذیری آنان بوده است.

کمدیا دل آرته بین سالهای ۱۵۵۰ و ۱۶۵۰رواج بسیاری داشت، و در این سالها بود که مشهورترین گروههای کمدیا سر بر آوردند. پیگیری تاریخ فعالیتهای شرکتهای مختلف مشکل است، زیرا از طرفی مدارك ما بسیار اندك است، و از طرف دیگر گروهها در هم ادغام و سپس جدا می‌شدند، و نامهای مشابهی برمی‌گزیدند.

اولین شرکت شناخته شده‌ی کمدیا دل آرته گروه آلبرتو گاناسا(۱۲۴) نام داشت که بین ۱۵۶۸ و ۱۵۸۳ در محدوده‌ی وسیع مانتوا، فرارا، پاریس، و مادرید نمایش می‌داد . این گروه سرانجام به وسیله‌ی گروه گه‌لوسی(۱۲۵) («پرشور») از میدان به در شد. گروه اخیر بین سالهای ۱۵۶۹ و ۱۶۰۴ نمایش اجرا می‌کرد. از اعضای برجسته‌ی این گروه یکی فرانچسکو آندره‌ئینی(۱۲۶) (۱۵۴۸ ـ ۱۶۲۴) بود که ابتدا نقش ایناموراتو و سپس کاپیتانو را بازی می‌کرد،



تصویر ۶.۳۹. در جلوی این تصویر شخصیتهای کمدیا دل آرته و در پس‌زمینه اعضای خانواده‌ی سلطنتی فرانسه به چشم می‌خورند. در طرف راست پانتالونه و آرلکن قابل تمیز هستند. این نقاشی منسوب به پل و فرانز پاربوس، ۱۵۷۲، است. موزه‌ی بایو.

و دیگری همسرش ایزابلا (۱۵۶۲ ـ ۱۶۰۴)، مشهورترین اینامورااتای زمان خود، و یك شاعره‌ی بنام بود. این دو پس از پیوستن به گه‌لوسی در ۱۵۸۳ به سرعت رهبری گروه را به دست گرفته و آن را در ایتالیا و فرانسه به شهرت رساندند. شرکت گه‌لوسی برای اجرای نمایش در عروسی‌ی مجلل فردیناند اول در ۱۵۸۹ به فلورانس، و به دعوت هانری چهارم به فرانسه رفت. گروه گه‌لوسی با مرگ ایزابلا در ۱۶۰۴ از هم پاشید.

گروه کانفیدنتی(۱۴۷) بین سالهای ۱۵۷۴ و ۱۶۲۱ نمایش می‌دادند، و سفرهای زیادی به ایتالیا، اسپانیا، و فرانسه انجام داده‌اند. از میان بهترین بازیگران این گروه می‌توان از فلامینیو اسکالا(۱۴۸) نام برد که قدیمی‌ترین نمایشنامه‌های کمدیا دل آرته را جمع‌آوری و چاپ کرده است. کار این گروه به‌علت اختلافات داخلی بین اعضا، پس از ۱۶۱۰ از نظر کیفی نزول کرد. شرکت دسیوسی(۱۴۹) («دلپذیر») بین سالهای ۱۵۸۰ و ۱۵۹۵ نمایش می‌داد. با آنکه از کیفیت کار این گروه تقدیر فراوانی شده است، اما از چگونگی کار آنان اطلاع بسیار کمی در دست است. گروه اَچه‌سی(۱۵۰) بین سالهای ۱۵۹۰ و ۱۶۳۰ به رهبری‌ی پی‌یر ماریا سه‌چینی(۱۵۱) (۱۵۷۵ـ۱۶۴۵) در نقش فری تِلینو(۱۵۲) فعالیت کرد. سه‌چینی مدتی به همراه تریستانو مارتینللی(۱۵۳) (حدود ۱۵۵۷ ـ ۱۶۳۰) رهبری این گروه را به عهده داشت. مارتینللی نخستین آرلکن مشهور بوده است. گروه اَچه‌سی در ایتالیا، فرانسه، اتریش، و آلمان نمایش داده است. شرکت فیدلی(۱۵۴) در حدود سالهای ۱۵۹۸ تا ۱۶۴۰ فعال بود. بازیگران اصلی شرکت فیدلی جان باتیستا آندره‌ئینی (حدود ۱۵۷۸ ـ ۱۶۵۴) (پسر فرانچسکا و ایزابلا آندره‌ئینی) و همسرش ویرجینیا (۱۵۸۳ ـ حدود ۱۶۲۷/۳۰) بودند. این گروه حداقل سه سفر به فرانسه کرده، و تا شهر پراگ رفته است. علاوه بر این گروههای معروف، گروههای دیگری نیز بودند که با حمایت دوکهای شهر مانتوا در سراسر سده‌ی هفدهم فعالیت نمایشی داشته‌اند. مهمترین گروههای نمایشی‌ی کمدیا دل آرته در سالهای ۱۶۵۰ تا ۱۷۰۰ وابسته به دربارهای پارما و مودنا بوده‌اند.

کمدیا دل آرته تا حدود سال ۱۷۷۵ رواج داشت، اما پس از ۱۶۵۰ هرگز محبوبیت گذشته‌ی خود را به دست نیاورد. کمدیا اگر چه در ایتالیا از محبوبیت فراوانی برخوردار بود، اما فرانسه خانه‌ی دوم آن محسوب می‌شد. گروههای کمدیا دل آرته عموماً به اسپانیا، آلمان، اتریش، و انگلستان سفر می‌کردند. کمدیا دل آرته به هر کجا قدم گذارد، بازیگران و نمایشگران آنجارا تحت تأثیر خود قرار داد.

در ۱۶۵۰ اشکال گوناگون دراماتیك، اصول نقد، و فنون عملی تئاتر چندان در ایتالیا تحول یافته بود که



تصویر ۶.۴۰. صحنه‌ای از نمایش کمدیا دل آرته به نام افسانه‌ها، یا ننه اردك، این نمایش نخستین بار در هتل دو بورگنی، در پاریس، در سال ۱۶۹۷ اجرا شد. در مرکز تصویر آرلکن مشاهده می‌شود. برگرفته از کتاب تئاتر ایتالیایی، جلد ششم (۱۷۴۱)، از جراردی.

تا ۱۵۰ سال بعد، همچنان فعالیتهای دراماتیك اروپا را رهبری می‌کرد. آرمان نئوکلاسیك الهام‌بخش کمدی، تراژدی، اپرا، کمدیا دل آرته، معماری تئاتر، دکور با پرسپکتیو، نورپردازی داخلی، افکتهای مخصوص پیچیده، و وسایل فنی صحنه گردید، و این همه، راه خود را به کشورهای دیگر نیز گشود و با نیازهای محلی آنها هماهنگ گشت و پذیرش عام یافت.

به رغم این دستاوردها، ایتالیا موقعیت ممتاز خود را در ۱۶۵۰ در اروپا از دست داد. ایتالیا در طی هزار سال به عنوان کرسی کلیسای کاتولیك، تأثیر عمیقی بر کشورهای غربی باقی نهاده بود. علاوه بر آن موقعیت جغرافیایی ایتالیا، آن را دروازه‌ی تجارت بر شرق ساخته، و این تجارت برای ایتالیا ثروت و دولت به بار آورده بود. دیگر آنکه تحت نظام ملوك الطوایفی، ایتالیا به ایالات کوچکی تقسیم گردید که هر یك به طور مؤثری قادر به رقابت با کشورهای دیگر اروپایی

ایتالیا در ادامه‌ی رنسانس رو به زوال نهاد. تفرقه در کلیسا، بویژه هنگامی که کرسی کلیسا به آوینیون منتقل شد و تجزیه‌طلبان پروتستان آغاز به فعالیت کردند، موقعیت ایتالیا را متزلزل ساخت. با آنکه پاپ پس از ۱۵۵۰ حیثیت خود را بازیافت، اما نفوذ و اعتبار او هرگز به پای سده‌های پیشین نرسید. بعلاوه، با بسته شدن گذرگاه مدیترانه از سال ۱۴۵۳، و بازشدن راه دریایی جدید، ایتالیا دیگر مرکز تجارت شناخته نمی‌شد؛ و همراه این افول، حمایت مالی طبقات حاکم از هنر و آموزش نیز برداشته شد. افول ایتالیا تا مدتها آشکار نگردید، زیرا به واسطه‌ی سرمایه‌های عظیمی که از طریق بازرگانی‌ی درازمدت در آنجا متمرکز شده بود، هنوز ایتالیا از مراکز بانکی‌ی عمده‌ی اروپا به شمار می‌رفت، اما در سال ۱۷۰۰ میلادی، ایتالیا دیگر از نظر اقتصادی قدرتی ثانوی محسوب می‌شد.

قدرت سیاسی ایتالیا نیز رو به افول نهاد. در سده‌ی دهم، امپراتوری مقدس روم به صورت فدراسیونی از ایالات ایتالیا و آلمان احیا گردیده بود، و امپراتور تا مدتها نفوذ عمیقی بر شاهزادگان دست نشانده‌ی خود داشت. اما در طول سده‌ی چهاردهم و پانزدهم ایالات ایتالیایی تقریباً بکلی مستقل از دخالت یا حمایت یکدیگر بودند، و سپس در طول سده‌ی شانزدهم ایتالیا همچون لقمه‌ی لذیذی برای ملتهای نوپای اسپانیا، فرانسه، و اتریش می‌نمود. اسپانیا توانست مدتی سلطه‌ی خود را بر آن اعمال کند، و حتی سربازان اسپانیایی در ۱۵۲۷ رم را غارت کردند. پس از ۱۵۵۹، اتریش به میدان آمد و غالب ایالات ایتالیا تا ۱۸۵۰ وابسته‌ی اتریش شدند.

صد سال پس از شورای ترنت، روح ضد تجدیدنظر طلبی بار دیگر انفجاری از خلاقیت در معماری کلیسا و نقاشی به وجود آورد که بنای کلیساهای عظیم باروك در ایتالیا، از جمله کلیسای سنت پیتر در رم، از نتایج آن است. در امور نمایشی، اپرا، بزرگترین مخلوق باروك ، ایتالیا را به عنوان قدیمترین سرچشمه‌ی هنری اروپا نگهداشت، و این امر حتی زمانی که درام ایتالیا از مرجعیت افتاده بود ادامه داشت. سرانجام در اواخر سده‌ی هفدهم، نهر ایتالیا بدل به جویباری گردید که نه تنها از نظر سیاسی و اقتصادی، که حتی از نظر فرهنگی نیز از فرانسه عقب افتاد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

در مطالعه‌ی تئاتر، برای آنکه اهمیت واقعه‌ای را ارزیابی کنیم باید به زمینه‌ی آن توجه کنیم. این امر در تحقیقاتی که روی استرانگ(۱۵۵) از فعالیتهای تئاتری و جشنواره‌ی دربارهای رنسانس به عنوان انعکاس قدرت کلیسا به عمل آورده کاملاً مشهود است:

> یك شاهزاده از طریق جشنواره‌ها شکوه و جلال خود را برای زیردستان خود به نمایش می‌گذاشت. جشنواره از طریق اسطوره و استعاره، نشانه و نماد، و حالت و رفتار، عظمت صاحب تاج را به رخ می‌کشید. و از این طریق بود که حقایق مقدس سلطنت برای درباریان تبلیغ می‌شد و نجبای خانگی جای خود را در حلقه‌ی آیینی می‌یافتند. (ص ۲۱)
>
> برای یك خواننده‌ی امروزی اصول فکری‌ی عمده‌ی جشنهای درباری در رنسانس بی‌اهمیت است. ما به سادگی این جشنواره‌ها را مربوط به گذشته می‌دانیم: اخباری گزاف از سراب قدرت. اما واقعیت آن است که این اعمال افسون خود را تا ۳۵۰ سال بعد نیز حفظ کردند؛ تنها از آنرو که از طریق همین پیوند قدرت با هنر، اپرا و باله‌ی مدرن و تئاتر تخیل برانگیز زمان ما شکل گرفته است. در دوران ما جشنواره‌ها مورد بررسیهای جدی قرار می‌گیرند، زیرا نیاکان قابل مطالعه‌ی تئاتر امروز به شمار می‌روند. حقیقت این است که ما این جشنواره‌ها را همچون شاخه‌هایی از تاریخ سیاسی خود می‌شناسیم. (ص ۲۴۷ ـ ۲۴۸)

روی استرانگ، شگفتیهای دربار سلاطین: نمایش و توهم در رنسانس (بوستون، ۱۹۷۳).

گزارش مراسم مربوط به شاهان غالباً برای ضبط عظمت جشنواره‌های سلاطین ضبط می‌شد، و اکثر اطلاعات ما درباره‌ی مراسم گوناگون گذشته از این گزارشها اخذ گردیده است. در زیر تکه‌هایی از گزارش پاوونی(۱۵۶) از جشنواره‌ی جنبی‌ی مراسم عروسی کریستین (از شهر لورن) با دوك بزرگ توسکانی در ۱۵۸۹ نقل می‌شود. در این بخش صحنه‌ی یك نمایش جنگ دریایی توصیف می‌شود که در حیاط قصر پیتی در فلورانس اجرا شده است:

> حیاط توسط زیر آبها تا ارتفاع ۱/۵ متر پر از آب شد و ۱۸ کشتی وارد شدند. [پاوونسی جنگ دریایی میان مسیحیان و ترکان را شرح می‌دهد که در آن ترکها شکست می‌خورند؛ سپس مسیحیان با کشتیهای خود به یك قصر متعلق به ترکان در گوشه‌ی دیگر حیاط حمله می‌کنند.] سرانجام.... نردبانهایی از طناب بر بالای دیوارهای قصر

انداخته شد، توسط قلاب و وسایل دیگر؛ و عده‌ی زیادی به آب افتادند. [سرانجام] مسیحیان... دیوارها و قصر ترکان را تسخیر کردند، و آنگاه با شادی فراوان، آواز، رقص... جشن به پایان رسید.

جوزپه پاوونی، خاطرات جوزپه پاوونی از وصلت فرخنده‌ی کریستین بادوک توسکانی (بولونیا، ۱۵۸۹). شرح مفصلتر با ترجمه‌ی دیگر در ضمیمه‌ی کتاب گلین زیکهام به نام صحنه‌های اولیه‌ی انگلیسی، ۱۳۰۰ ـ ۱۶۶۰ ، جلد اول (نیویورک، ۱۹۵۹).

در اواخر سده‌ی شانزدهم، منتقدان ایتالیایی اصول بنیادی نئوکلاسیسیسم را تدوین کردند. مینتورنو این مفهوم بنیادی را بیان کرد که حقیقت لایتغیر است و در همه‌ی زمانها و همه‌ی مکانها ثابت می‌ماند:

[برخی از منتقدان] در تلاش بنیانگذاری‌ی هنری نو در شاعری هستند... اما اگر بپذیریم که [ارسطو و هوراس] هنر حقیقی را تعلیم داده‌اند، چگونه می‌توان حقیقتی متفاوت از آن را به تصور درآورد، زیرا حقیقت یکی است، و چیزی که زمانی حقیقی بوده، باید در همه‌ی اعصار حقیقی باقی بماند... هنر در همه چیز توسط یک قانون مستقر می‌گردد، قانونی که میزان همه چیز است.

آنتونیو مینتورنو، هنر شاعری (۱۵۶۴)، کتاب اول، بخشهای ۳۲ ـ ۳۳. شرح مفصلتر این کتاب (با ترجمه‌ی دیگر) را در کتاب آلن. هـ. گیلبرت به نام نقد ادبی: از افلاطون تا درایدن بیابید (نیویورک ۱۹۴۰).

در سال ۱۵۷۱ کاستل ورتو بسیاری از اصول حاکم بر ۲۰۰ سال پس از خود را تا حد قوانین ساکنی پایین آورد. درزیر چند تکه‌ی کوتاه از رساله‌ی طویل او را نقل می‌کنیم:

در درامها صحنه‌های جنایت و چیزهای دیگری که نمایش آنها به صورتی متین و باوقار میسر نیست نباید نشان داده شوند... چنین وقایعی لازم است خارج از صحنه اتفاق بیفتند، و سپس توسط قاصدی بازگو گردند... یک درام به اندازه‌ی کافی وقت می‌گیرد تا حوادثی را با حرکت و بازی نمایش بدهد... لذا در تراژدی و کمدی... نباید بیش از زمان قراردادی نمایش وقت گرفت... و نیز نباید بیش از زمانی که امکان وقوع آن میسر است در صحنه وقت بگذرد... ممکن نیست تماشاگری را قانع کرد که در زمان محدودی که بیش از چند ساعت نیست، روزها و شبهای زیادی سپری شده‌اند.

لودوویکو کاستل ورتو، فن شعر ارسطو، ترجمه و تفسیر (۱۵۷۱)، بخشهای ۵۹ و ۱۰۹. شرح مفصلتر (با ترجمه‌ی دیگر) در کتاب نقد ادبی گیلبرت.

یکی از منابع اصلی اطلاعات ما در باب کمدیا دل آرته توصیف پهروچی از صحنه‌های گوناگون آن است. در زیر گزیده‌ای از گزارش پهروچی از یک تمرین نقل می‌شود:

سناریو (نمایشنامه‌های کمدیا دل آرته) همچون پارچه‌ای است که صحنه‌هایی از یک داستان را بر آن بافته باشند، و در آن اشاره‌های کوچکی به حرکت و تقسیماتی به پرده‌های متعدد صورت گرفته باشد و بازیگران تنها طرحی از داستان را اجرا کنند. در حاشیه‌ی این طرح (سناریو) شرح

رنسانس ایتالیا

مختصری از ورود و خروج شخصیتها نوشته می‌شود.

مدیر نمایش یا باتجربه‌ترین بازیگر نمایشنامه را پیش از اجرا می‌خواند. وی محتوای نمایش را به بازیگران دیگر می‌آموزد، اینکه دیالوگ را چگونه آغاز و در کجا تمام کنند، و چگونه یک لاتزی (لطیفه) در آن بگنجانند... مدیر نمایش است که لاتزی را تعیین می‌کند... و نیازهای نمایش از جمله نامه‌ها، کیفها، و دشنه‌ها را تهیه می‌کند...

پس از آنکه بازیگران کار خود را یاد گرفتند... آنگاه نمایشنامه را از نو می‌خوانند، و لاتزی‌های تازه و ابداعات ویژه‌ی خود را تعیین می‌کنند. بازیگران بهتر است از موضوع داستان زیاد دور نشوند... تا رشته‌ی داستان از دست تماشاگر خارج نشود... [سپس] بازیگران باید بکوشند تا از آنچه که در نمایشنامه‌های بیشمار به خاطر سپرده‌اند چیزهایی به نمایش بیفزایند.

آندره‌آ پهروچی، هنر نمایش و تمرین بدیهه‌سازی (۱۶۹۹). رساله‌ی پهروچی را می‌توان در کتاب کمدیا دل آرته، داستان، تکنیک، سناریو نوشته‌ی اِنسزو پتراکون، یافت (ناپل ۱۹۲۷).

۳۳۰

زیرنویسهای فصل ششم

۱. Humanism

۲. Dante

۳. Giotto di Bondone، نقاش و معمار فلورانسی. وی بیش از هر هنرمند دیگر در عظمت بخشیدن به هنر نقاشی سهم داشته است. وی نخستین کسی بود که از سنت بیزانسی برید، و به هنر نقاشی حیاتی تازه بخشید. در چهره‌پردازی‌ی او شفقت ویژه‌ای نسبت به انسان دیده می‌شود، و قدرت او در خلق شکلهای ساده و محکم، وی را یکی از پایه‌گذاران انسانگرایی در هنر قرار می‌دهد. وی شاگردان زیادی تعلیم داد، تا بینش او را در جهان بگسترانند. م.

۴. Virgil یا Vergil، یا Poblius Vergilus (۷۰ـ۱۹ پیش از میلاد). شاعر رومی، پیرو اندیشه‌ی تئوکریتوس یونانی. اشعار وی واقعگرایانه، و درباره‌ی زندگی‌ی روستایی هستند. شاهکار ویرژیل، اونه‌ئید، از اشعار حماسی‌ی رومی، و بدون شك یکی از مهمترین آثار منظوم جهان است. اگرچه در دوران مسیحیت، اوگوستوس از انتشار افکار او به عنوان اندیشه‌های شرك‌آمیز جلوگیری کرد، اما نفوذ او در قرون وسطی موجب تأثیرات زیادی گردید، و دانته، کمدی الهی خود را تحت تأثیر و به روال او نوشت. م.

۵. The Divine Comedy

۶. Petrarch

۷. Cicero

۸. Boccaccio

۹. Decameron

۱۰. Eccerinus

۱۱. Albertino Mussato

۱۲. Achilles

۱۳. Antonio Laschi

۱۴. Paulus

۱۵. Pier Paolo Vergerio

۱۶. Ferrara

۱۷. La Cassarla (Tha Casket)

۱۸. Lodvico Ariosto

۱۹. The Counterfiets

۲۰. The Charlatan

۲۱. The Bawd

۲۲. Bernardo Dovizi da Bibbiena

۲۳. La Calandria

۲۴. Niccolo Machiavelli

۲۵. Mandrake

۲۶. Sofonisba

۲۷. Giangiorgio Trissino

۲۸. Gianbattista Giraldi Cinthio

۲۹. Orbecche

۳۰. Dido

۳۱. Pastoral

۳۲. Aminta

۳۳. Torquato Tasso

۳۴. The Faithful Shepherd

۳۵. Giambattista Guarini

۳۶. Index Expurgatorius

۳۷. mannerist

۳۸. baroque

۳۹. Art of Poetry

۴۰. Robertello

۴۱. Antonio Minturno

۴۲. Julius Caesar Scaliger

۴۳. Lodovico Castelverto

۴۴. verisimilitude

۴۵. decorum

۴۶. intermezzo

۴۷. macherata

۴۸. Camerata of Florance

۴۹. Dafne

۵۰. Ottavio Rinuccini

۵۱. Giulio Caccini

۵۲. Jacopo Peri

۵۳. Claudio Monteverde

۵۴. Orfeo

۵۵. aria

۵۶. De Architectura

۵۷. Jocundus

۵۸. Philander

۵۹. Pomponius Latus

۶۰. Godocus Badius

۶۱. Filippo Brunelleschi

۶۲. Masaccio

۶۳. Della Pittura

۶۴. Leon Battista Aiberti

۶۵. Leonardo da Vinci

۶۶. Pellegrino da San Daniel

۶۷. ideal city

۶۸. Architettura

۶۹. Sebastino Serlio

۷۰. Baldassar Peruzzi

۷۱. Aristotile de San Gallo

۷۲. Castro

۷۳. Vignola

۷۴. Two Rules of Perspective Practice

۷۵. Nicola Sabbattini

۷۶. Guido Ubaldus

۷۷. Six Books of Perspective

۷۸. Giovan Battista Aleotti

۷۹. Giacomo Torelli

۸۰. chariot-and-pole

۸۱. Teatro Novissimo

۸۲. Mantua

۸۳. Urbino

۸۴. De Medicis

۸۵. Bernardo Buontalenti

۸۶. Giuliu Parigi

۸۷. Inigo Jones

۸۸. Joseph Furttenbach

۸۹. Civil Architecture

۹۰. Recreational Architecture

۹۱. The Noble Mirror of Art

۹۲. Teatro Olimpico

۹۳. Vicenza

۹۴. Andrea Palladio

۹۵. Vincenzo Scamozzi

۹۶. Sabbionetta

۹۷. Teatro Farnese

۹۸. Parma

۹۹. San Cassiano

۱۰۰. pit

۱۰۱. parterre

۱۰۲. Amphitrite، در اساطیر یونان ملکه‌ی دریا. م.

۱۰۳. Triton، در اساطیر یونان آدم دریایی که نیمه‌ی پایین تنش ماهی بود و سوار بر اسب دریایی می‌راند. م.

۱۰۴. Trionfi

۱۰۵. Masque of The Genealogy of The Gods

۱۰۶. The Battle of The Argonauts

۱۰۷. Arno

۱۰۸. Leone di Somi

۱۰۹. Angelo Ingegneri

۱۱۰. Commedia dell'arte

۱۱۱. Comedia all'improviso

۱۱۲. Commedia a soggetto

۱۱۳. Commedia erudita

۱۱۴. Angelo Beolco

۱۱۵. Ruzzante

۱۱۶. lazzi

۱۱۷. Flaminio Scala

۱۱۸. innamorato

۱۱۹. amoroso

۱۲۰. innamorota

۱۲۱. Capitano

۱۲۲. Pantalone

۱۲۳. Dottore
۱۲۴. Spavento da Vall'Inferno
۱۲۵. Coccodrillo
۱۲۶. Rinoncorente
۱۲۷. Matamoroa
۱۲۸. Bolognese
۱۲۹. zanni
۱۳۰. fantesca
۱۳۱. Harlequin سیاه روحوضی ترکیبی از آرلکن و بریگلا است و به احتمال زیاد سیاه روحوضیهای ایرانی از این تیپ نشأت گرفته است. م.
۱۳۲. Arlecchino
۱۳۳. slapstick
۱۳۴. Truffaldino
۱۳۵. Trivellino
۱۳۶. Brighella
۱۳۷. Buffeto
۱۳۸. Flautino
۱۳۹. Scapino
۱۴۰. Mezzetino
۱۴۱. Scaramuccia
۱۴۲. Pulcinello
۱۴۳. Punch
۱۴۴. Alberto Ganassa
۱۴۵. Gelosi
۱۴۶. Francessco Andreini
۱۴۷. Confidenti
۱۴۸. Flaminio Scala
۱۴۹. Desiosi
۱۵۰. Accesi
۱۵۱. Pier Maria Cecchini
۱۵۲. Fritellino
۱۵۳. Tristano Martinelli
۱۵۴. Fidell
۱۵۵. Roy Strong
۱۵۶. Pavoni
۱۵۷. Allan H. Gilbert
۱۵۸. Enzo Petraccone



۷

تئاتر انگلیس
از قرون وسطی تا سال ۱۶۴۲

انگلستان به خاطر جنگها و کشمکشهای داخلی، تا اواخر سده‌ی پانزدهم تأثیر اندکی از رنسانس پذیرفت. از سال ۱۰۶۶، هنگامی که انگلستان به تصرف نورمانها(۱) در آمد، شاهان نورمان سرزمینهای وسیعی را در فرانسه نیز به دست آوردند و با خانواده‌های سلطنتی‌ی فرانسه وصلت کردند. در سال ۱۳۳۷ انگلستان ادعای تاج و تخت فرانسه را عنوان کرد و از این راه غائله‌هایی طولانی (که به جنگهای صد ساله مشهور است) سر بر زد که تا ۱۴۵۳ ادامه داشت. حتی یك بار چنین به‌نظر می‌رسید که انگلستان جنگ را برده است، بویژه هنگامی که هنری پنجم به عنوان نایب السلطنه و وارث تخت سلطنتی فرانسه معرفی شد. اما پس از مرگ هنری پنجم در ۱۴۲۲، و ظهور ژان‌دارك در ۱۴۲۹، انگلستان به سرعت نفوذ خود را از دست داد، به طوری که در ۱۴۵۳ تنها کاله(۲) را در فرانسه در اختیار داشت. در همین دوران در داخل انگلستان کشمکشی برای احراز تاج و تخت میان یورکها و لانکاسترها به وجود آمد (جنگ گلها). این درگیری تا سال ۱۴۸۵ ادامه داشت تا آنکه ریچارد سوم از ارل آو ریچموند(۳) شکست خورد و ارل توانست مخالفین خود را متحد ساخته و به عنوان هنری هفتم سلسله‌ی تودور(۴) را پایه‌گذاری کند که تا

مرگ الیزابت اول در سال ۱۶۰۳ دوام آورد. تودورها توانستند برای انگلستان ثبات سیاسی و یك دولت نیرومند مرکزی را پایه‌ریزی کنند.

تحت حاکمیت تودورها، روح رنسانس نیز در انگلستان دمیدن گرفت. هنری هفتم انسانگرایان (هومانیستها) ایتالیایی را به انگلستان دعوت کرد، و اینان محققان و دانشمندان انگلیسی را به مطالعه‌ی ادبیات باستانی و فلسفه ترغیب نمودند. این گرایش تازه بر نوشته‌های دراماتیك نیز مؤثر افتاد. قدیمترین میان‌پرده (اینترلود) انگلیسی که به دست ما رسیده، نمایش فولگنس و لوکرس(۵) (۱۴۹۷) اثر هنری مِدوال(۶) است، که تحت تأثیر انسانگرایی نوشته شده و در دربار اجرا شده است. آموزش جدید در نمایشنامه‌های اخلاقیِ انگلیسی نیز اثر گذاشت، و این اثر در نمایشنامه‌ی دیگر مِداول به نام طبیعت(۷) (حدود ۱۵۰۰)، نمایشنامه‌ی عظمت(۸) (حدود ۱۵۱۶) از جان اسکلتون(۹)، و نمایشنامه‌ی عناصر اربعه(۱۰) (حدود ۱۵۱۸) از جان راستل(۱۱) مشاهده می‌شود. در این نمایشنامه‌ها مباحث انسانگرایان به صورتی استعاری طرح شده است.

موج انسانگرایی از طریق مدارس و دانشگاهها نفوذ باز هم بیشتری گسترد. چهره‌ی برجسته‌ی این موج جان کولت(۱۲) (حدود ۱۴۶۶ ـ ۱۵۱۹) است که مدرسه‌ی سنت پل را در حدود سال ۱۵۱۲ تأسیس کرد. در مدارسی که زیر نفوذ کولت اداره می‌شدند نه تنها سنت بررسی، بلکه سنت اجرای نمایشهای کلاسیك نیز برقرار گردید، و در این راه آثار رومن و آثار تازه‌ی تقلید شده از رومن به نمایش در می‌آمدند. اجرای نمایشنامه ظاهراً در حدود سال ۱۵۲۰ در دانشگاه کیمبریج آغاز شد، و بزودی در نقاط دیگر نیز، از جمله در سال ۱۵۲۵ در ایتن(۱۳)، در ۱۵۲۷ در سنت پل، و در ۱۵۳۵ در آکسفورد رواج یافت. مدارس عمده‌ی دیگری که آغاز به اجرای نمایشنامه کردند وست مینیستر، وینچستر، و مرچنت تیلورز(۱۴) بودند.



تصویر ۱.۷. [illegible] ۱۵۴۷ [illegible]



تصویر ۲.۷. (●) ماری استوارت. نقاشی از کلوِ. ماری استوارت در اواخر عمر از موی مصنوعی استفاده می‌کرد، تا موهای سفیدش را بپوشاند.

نمایشنامه‌ها غالباً به زبان لاتین، و تعداد کمی به زبان انگلیسی، اجرا می‌شدند. تماشاگران ترکیبی از دانشجویان دانشگاه، و مدعوین دیگر بودند.

از نمایشنامه‌های قابل ذکری که در مدارس نوشته شد یکی رالف شب زنده‌دار(۱۵) و دیگری سوزن گامر گورتن(۱۶) نام دارند. این دو نمایشنامه به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند، اما تکنیك کمدی رومن را به دقت پیروی کرده‌اند. رالف شب زنده‌دار را حدود ۱۵۳۴ ـ ۱۵۴۱ نیکلاس یودال(۱۷) (۱۵۰۵ ـ ۱۵۵۶) نوشته است. وی در سالهای ۱۵۳۴ تا ۱۵۴۱ سرپرست دانشگاه ایتن و در ۱۵۵۵ ـ ۱۵۵۶ سرپرست دانشگاه وست مینیستر بود. یودال به شدت تحت تأثیر نمایشنامه‌ی دلاور براگارت اثر پلوتوس بوده است و در نمایشنامه‌اش وضع ابلهانه‌ی لافزنی ترسو را نشان می‌دهد که در خانه‌ی اشرافیِ یك زن بیوه وضع نابسامانی دارد. این نمایشنامه ساختار دراماتیکی دارد که بسی جلوتر از زمان خود بود. سوزن گامر گورتن را «آقای س» نوشته و در حوالی سالهای ۱۵۵۲ و ۱۵۶۳ در کیمبریج اجرا شده است. این نمایشنامه ترکیبی از موضوعات و شخصیتهای رایج در فارسهای قرون وسطی با تکنیك کمدیِ رومن است، و درباره‌ی یك سلسله سوءتفاهمهاست (اکثراً دیوانه‌ای ابله به نام دیکان(۱۸) عامل اصلی آنهاست) که میان دو همسایه به خاطر گم شدن یك سوزن در می‌گیرد.

به رغم نفوذ مبانی کلاسیك بر درام انگلیسی، دستاوردهای قرون وسطی و نمایشهای سنتی بر سازه‌ی اعظم درامهای سده‌ی شانزدهم انگلیسی حاکم بودند. میان‌پرده‌های درباری و بسیاری از درامهای مدارس





تصویر ۴.۷ و ۵.۷ (●) این تصویر و تصویر [illegible] دو صحنه‌ی [illegible] کتاب تذکره‌ی شهدا [illegible] می‌دهد. صحنه‌ی اول نمایش [illegible] و صحنه‌ی دوم [illegible]

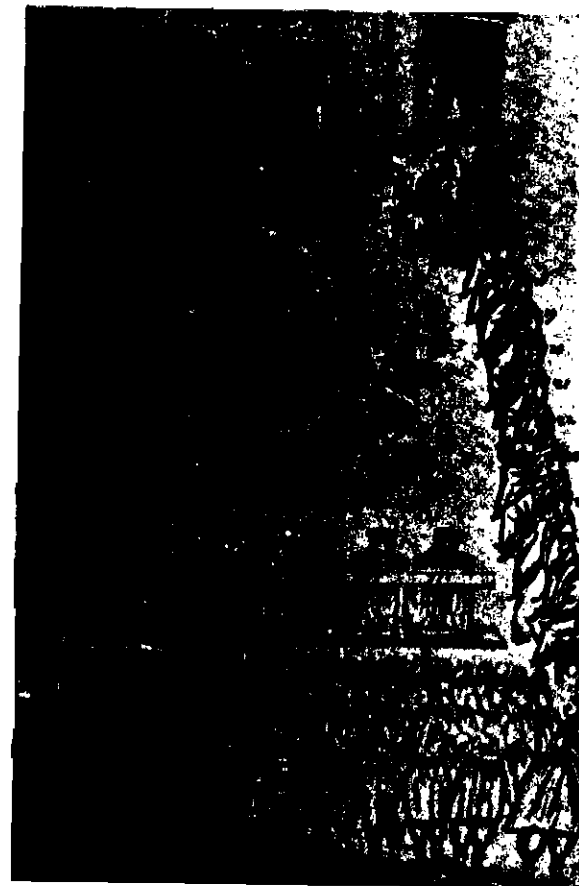
تصویر ۳.۷. (●) صحنه‌ای از نقاشیهای کتاب تذکره‌ی شهدا، که کشته شدن کاتولیکها را نشان می‌دهد (۱۵۸۳)

تئاتری از نظر آهنگ و روحیه به درامهای قرون وسطایی نزدیکترند تا درام کلاسیك. بعلاوه، مجریان میان پرده‌ها تا حدود زیادی حرفه‌ای بودند. آنها هم در دربار و هم برای تماشاگران عادی نمایش می‌دادند، زیرا تماشاگران عادی آمادگی چندانی برای درك و پذیرش شکلهای تازه‌ی نمایشی نداشتند. نمایشگران برای جلب تماشاگر بیشتر، عناصر رایج در سرگرمیهای مورد علاقه‌ی مردم را با عناصری که از منابع گوناگون برگرفته بودند مخلوط می‌کردند. داستانهای انجیلی به خاطر کیفیت احساساتی (رمانتیك) آنها انتخاب می‌شدند، از جمله در ملکه هِستر با شکوه[19] (حدود ۱۵۶۱) و شاه داریوش[20] (حدود ۱۵۶۵). داستانها و افسانه‌های قهرمانی از کشورهای دیگر، مثل نمایشنامه‌ی کالیستو و ملیبی[21] از منابع اسپانیایی اقتباس می‌شدند، و اساطیر کلاسیك با چهره‌های کمدی‌ی انگلیسی مخلوط می‌شدند،



همچون نمایشنامه‌های (۱۵۳۷) و هورستِس[23] (۱۵۶۷). نمایشنامه‌های مردم‌پسند انگلیسی را شاید تامس پرِستون[24] (۱۵۳۷ ـ ۱۵۹۸) بهتر از همه در نمایشنامه‌ای به این نام به اوج خود رسانده است: **یك تراژدی‌ی سوگزا که پر از شادیهای فرح‌انگیز است و زندگی کمبوجیه شاه ایران را از آغاز پادشاهی تا مرگ او دربر می‌گیرد. وی یکبار محکومی را به حق اعدام می‌کند، اما کشتار و جنایات سفاکانه‌ی دیگری به دستور او صورت می‌گیرد، و سرانجام بر طبق عدالت خداوندی با مرگ فجیعی می‌میرد** (حدود ۱۵۶۱). داستان این نمایشنامه در ایران اتفاق می‌افتد اما بسیاری از شخصیتهای آن چهره‌هایی اساطیری (کوپید و ونوس)، استعاری (شرم، سعی و کوشش، محاکمه و آزمون) یا چهره‌هایی انگلیسی (هاب[25]، لاب[26]، و مریان ـ می ـ بی‌گود[27]) هستند. این نمایشنامه آزادانه از عوامل کمدی و جدی و زمان نامحدود استفاده می‌کند و اعمال خشن از جمله سر بریدن، پوست کندن، و جنایت را در صحنه به نمایش می‌گذارد. کمبوجیه از محبوبترین نمایشهای روز و تابع سلیقه‌ی تماشاگران عادی بود. تنوع این نمایش همچنین مبین آن است که درام نویسان قادر بودند عناصر کاملاً متفاوتی را که در میان‌برده به کار می‌رفت در یك نمایش بگنجانند و وحدت ببخشند.

برای شکل دادن به درام نیرومند اواخر سده‌ی شانزدهم در انگلستان عوامل بسیاری دخالت داشتند. یکی از این عوامل عمده مباحث مذهبی و سیاسی‌ی موجود در ۱۵۳۴ بود که از دوران هنری هشتم در کلیسا شدت گرفته بود. با مرگ هنری هشتم این تضادها اوج بیشتری گرفتند، بویژه هنگامی که ماری تودور می‌کوشید انگلستان را به‌سوی مبانی کاتولیك سوق دهد. در طول سلطنت ماری (۱۵۵۳ ـ ۱۵۵۸) بیش از ۳۰۰ نفر به جرم کفر و نفاق افکنی در آتش سوختند. بعلاوه، ماری با فیلیپ دوم (۱۵۲۷ ـ ۱۵۹۸) پادشاه اسپانیا ازدواج کرد. پس از مرگ ماری، فیلیپ وظیفه‌ی خود می‌دانست که الیزابتِ پروتستان را از تاج و تخت به زیر آورد. در ۱۵۵۸، فیلیپ «ناوگان شکست ناپذیر» خود را به جنگ با انگلستان فرستاد. این کار فقط به علل مذهبی صورت نگرفت، بلکه انگلستان در دنیای



تصویر ۶.۷. (●) طرحی از محاکمه‌ی ماری استوارت، در ۱۵۸۷.

جدید (قاره‌ی آمریکا) با اسپانیا به رقابت برخاسته بود و به تلاشهای هلند برای سرنگونی‌ی حکومت اسپانیا یاری می‌رساند. شکست آرمادای اسپانیا[28] (ناوگان شکست ناپذیر) انگلستان را به عنوان یك قدرت برتر دریایی، تثبیت کرد. لذا تصادفی نبود که دوران شکوفایی درام انگلستان با اعتماد به نفس ملی در اواخر سده‌ی شانزدهم همزمان گردید.

در ۱۵۸۰، همچنین تار دسیسه‌های مذهبی و سیاسی که بر گرد ماری ملکه‌ی اسکاتلند تنیده شده بود از هم گسست. ماری (۱۵۴۲ ـ ۱۵۸۷) که از نواده‌های هنری هفتم بود (از زمانی که نوزاد هفت روزه‌ای بود) ملکه‌ی اسکاتلند، و از سال ۱۵۵۹ ـ ۱۵۶۰ که همسر فرانسیس دوم شد، ملکه‌ی فرانسه محسوب می‌شد، اما توسط نیروهای پروتستان مجبور به ترك تاج و تخت اسکاتها گردید. در ۱۵۶۸ به انگلستان فرار کرد و در آنجا آماج حمله‌ی رقبای الیزابت و کاتولیکهای انگلیسی قرار گرفت. دسیسه‌های اطرافیان به تدریج در الیزابت کارگر افتاد و سرانجام الیزابت با اعدام ماری استوارت در ۱۵۸۷ موافقت کرد. مرگ ماری استوارت و شکست ناوگان شکست ناپذیر اسپانیا (آرمادای اسپانیا) موجب امنیت نسبی در پروتستانیسم انگلیسی گردید.

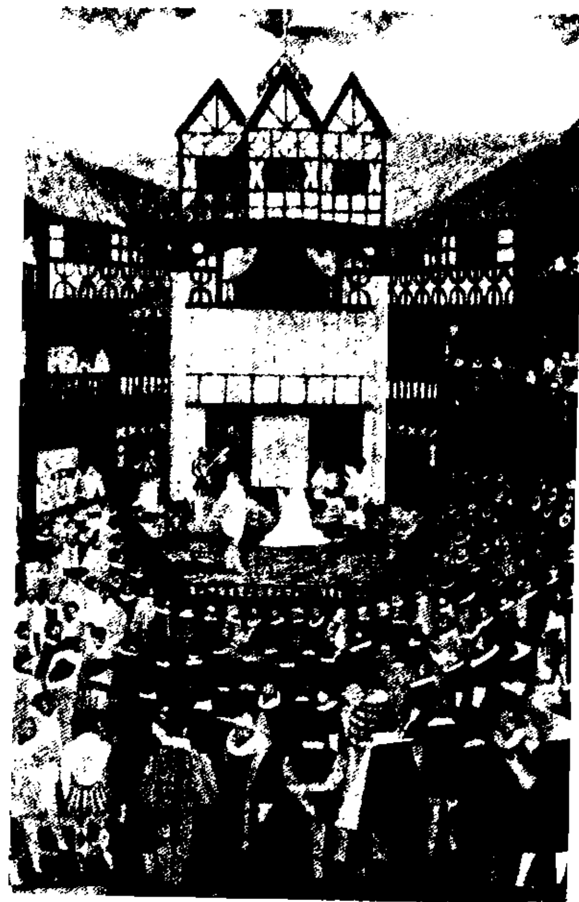
این حوادث تضادهای مذهبی را پایان نداد، زیرا پروتستانهای انگلیسی به فرقه‌های متعددی تقسیم شده بودند. مشهورترین این گروههای معاند پیوریتنها[29] بودند که عقیده داشتند کلیساهای انگلیسی در مراسم و

امور خود بیش از حد به کاتولیکها نزدیك می‌شوند. آنان با بدبینی‌ی تمام به تئاتر حرفه‌ای که در حال شکل گرفتن بود نگاه می‌کردند و بر آن حمله می‌بردند. نخستین حمله‌ی اساسی از مقاله‌ی جان نورت بروك[30] با عنوان رساله‌ای بر علیه طاس بازی، رقص، و نمایش میان‌پرده (۱۵۷۷) برخاست. این حمله توسط استفن گاسن[31] با مقاله‌ای تحت عنوان مدرسه‌ی ننگ (۱۵۷۹) ادامه یافت. این دو مقاله به شدیدترین وجهی بر علیه تئاتر به کار افتادند و تئاتر را به عنوان وسیله‌ای شیطانی برای ترویج فساد و بازداشتن مردم از اعمال شرافتمندانه و مفید معرفی کردند. این حملات را تامس لاج[32] در دفاع از شعر، موسیقی، و نمایشهای تئاتری (۱۵۷۹) و بویژه سر فیلیپ سیدنی[33] در دفاع از شاعری (۱۵۸۳) پاسخ گفتند. در این رساله‌ها اظهار شده بود که ادبیات مؤثرترین وسیله‌ای است که اخلاق و فضایل نیکو را به انسان می‌آموزد. رساله‌ی سیدنی همچنین به عنوان نخستین برخورد روشنفکران انگلیسی با آرمان نئوکلاسیك محسوب می‌گردد. این رساله در نویسندگان نسل بعد بویژه در بن جانسن تأثیر بسزایی داشته است (زیرا وی مایل بود درام انگلیسی را با مفاهیم کلاسیك و رنسانس ایتالیا وفق دهد). هر چند پیوریتنها نتوانستند تئاتر را از میدان به در کنند، اما تا مدتها نفوذ فراوانی بر شورای شهرهای انگلیسی باقی نهادند، و شرکتهای نمایشی تا چندین دهه با مخالفت شدیدی از جانب مقامات شهری روبرو بودند.

درگیریهای مذهبی و سیاسی از طرق مختلفی بر درام تأثیر نهاد. از آنجا که درام در سالهای قبل به عنوان سلاحی به کار می‌رفت، در ۱۵۵۹ الیزابت درام نویسان را از پرداختن به امور مذهبی و سیاسی ممنوع کرد. علاوه بر آن، تولید «مجموعه‌های نمایشی» قرون وسطایی را متوقف کرد. با آنکه اجابت این فرمان به تدریج حاصل شد، اما در سال ۱۵۷۵ در همه جا لازم‌الاجرا گردیده بود، و سرانجام، درام به طور کلی غیرمذهبی شد. حملات پیوریتنها روی جنبه‌های اخلاقی درام متمرکز بود، و با آنکه در نمایشنامه‌ها موضوعات مذهبی کنار گذاشته شده بودند همچنان در آنها قدرت پرتوان اخلاق را بر جهان و امور انسانی



تصویر ۷.۷. (●) یك صحنه‌ی عروسی که به صورت راهپیمایی در طول شهر ادامه می‌یافت.



تصویر ۸۷. • در سال ۱۶۰۰ اقامتگاهها تبدیل به تئاترهای کاملی شده بودند

اعمال می‌کردند.

این درام در حال توسعه را انسانگرایی‌ی رایج در مدارس و دانشگاهها، و شاید بیش از همه اقامتگاههای دانشجویی گسترش دادند: مثل اقامتگاه گرِی[۳۴]، اقامتگاه لینکلن[۳۵]، اقامتگاه معبد[۳۶] و اقامتگاه میانه[۳۷]. این اقامتگاهها که در اصل برای اقامت و تحصیل حقوقدانان به کار می‌رفتند، مردان جوان، بویژه فارغ التحصیلان جدید آکسفورد و کیمبریج را می‌پذیرفتند. دانشجویان ثروتمند و اشرافی موسیقی، رقص، و سایر خصایل نیکو را با شرکت در نمایشنامه‌ها می‌آموختند. غالب نمایشها در طول «خوشگذرانی»های کریسمس اجرا می‌شدند که چهار هفته به طول می‌انجامید، و اقامتگاهها به نوبه‌ی خو سرگرمیهای نمایشی پر زرق و برقی به افتخار اعضای خود، یا به هنگام بازدیدهای شاهانه، یا در تولد و عروسی خاندان سلطنتی اجرا می‌کردند. تماشاگران این نمایشها اشراف، تحصیل‌کردگان، و پیروان آخرین اشکال باب روز درام در داخل و خارج بودند.

اولین تراژدی انگلیسی گور بودوك[۳۸] فرکس و پورکس[۳۹]، که توسط دو دانشجو به نامهای تامس ساکویل[۴۰] و تامس نورتن[۴۱] نوشته شده است، در سال ۱۵۶۱ در اقامتگاه معبد به اجرا در آمد، و ملکه الیزابت نیز جزء تماشاگران آن بود. موضوع این نمایشنامه از تاریخ افسانه‌ای انگلستان اخذ شده و به

شیوه‌ی نیمه سنه‌کایی پرداخت شده است. این نمایشنامه به پنج پرده تقسیم شده و داستان حسادت دو برادر به نامهای فرکس و پورکس است. در این نمایش پدر فرکس و پورکس به نام گوربودوك درنظر دارد قلمرو خود را بین آنها تقسیم کند. همه‌ی شخصیتهای اصلی این نمایش کشته می‌شوند تا سرنوشت آنان عبرت‌آموز باشد. این نمایشنامه اخطاری به پادشاهان بود تا مسأله‌ی ولایتعهدی را مبهم باقی نگذارند. هر چند امروزه این نمایشنامه ضعیف می‌نماید، اما در آن زمان چنان تأثیر عمیقی بر مردم تحصیل کرده نهاد که تا سال ۱۵۹۰ پنج بار به چاپ رسید، و در مقایسه با نمایشنامه‌های جدی‌ی پیش از خود دارای امتیازات قابل توجهی بود. اقامتگاهها در رواج درام معاصر اروپایی نقش بسزایی داشتند. در ۱۵۶۶، اقامتگاه گرِی نمایشنامه‌ی ژوکاستا[۴۲] و نمایشنامه‌ی پندارها[۴۳] را به روی صحنه آورد. ژوکاستا را جرج گاسکوانی[۴۴] و فرانسیس کین و لمارش[۴۵] از نمایشنامه‌ی جوکاست[۴۶] (۱۵۵۹) نوشته‌ی لودوویکو دولچه[۴۷]، و پندارها را از نمایشنامه‌ی آی سوپوزیتی[۴۸]، اثر آریوستو ترجمه کرده بودند. نمایشنامه‌های دیگری که در اقامتگاهها به روی صحنه آمده‌اند گرایش آن دوران به رمانهای ایتالیایی و تاریخ انگلیسرا نشان می‌دهند.

در دوران سلطنت الیزابت توجه دانشگاهها و مدارس از درام کلاسیك به سوی نمایشنامه‌هایی جلب شد که بر اساس تاریخ انگلیس یا آثار معاصر ایتالیایی نوشته می‌شدند. در ۱۶۰۰، نفوذ مدارس و خوابگاهها بر درام انگلیسی به شکل قابل ملاحظه‌ای کاهش یافت، اما آنها با آشنا ساختن دانشجویان با نمایشِ زمانها و مکانهای دیگر، و با فنون دراماتیكِ مؤثر، تأثیر قاطعی بر جای نهادند. دوران عظمت واقعی‌ی درام انگلیسی هنگامی آغاز شد که تحصیل کردگان در گروههای حرفه‌ای آغاز به کار کردند.

دانش آموختگان

در طول دهۀ ۱۵۸۰ تمام رشته‌های درام به هم آمیختند، زیرا گروهی از تحصیل کردگان که اصطلاحاً «دانش آموختگان»[۴۹]، نامیده می‌شدند، آغاز به نوشتن نمایشنامه‌هایی برای عموم مردم کردند. در میان این نویسندگان تامس کید[۵۰]، کریستوفر مارلو[۵۱]، جان لی‌لی[۵۲]، و رابرت گرین[۵۳] از همه نامی‌ترند.

تامس کید (۱۵۵۸ ـ ۱۵۹۴) به واسطه‌ی نوشتن تراژدی اسپانیایی (حدود ۱۵۸۷) که مشهورترین نمایشنامه‌ی قرن شانزدهم است، در خاطرها مانده است. استقبالی که از این نمایشنامه به عمل آمد شیوه‌ی آن را به عنوان الگوی تراژدی متداول ساخت؛ درامی که در گذشته تقریباً فقط برای تماشاگران اشرافی نمایش داده می‌شد. کید برای بیان داستان شورانگیز جنایت و انتقام، همه‌ی حوادث مهم را بر صحنه آورد. این نمایشنامه استفاده‌ی آزادانه‌ای از زمان و مکان به عمل می‌آورد و شیوه‌ی سنه‌کایی را، از جمله ارواح، همسرایان، تك‌گویی، محرم راز، و تقسیم نمایشنامه به پنج پرده، به کار می‌برد. مهمتر از همه کید نشان می‌دهد که چگونه می‌توان داستان خوش پرداختی ساخت که حرکتی سریع، روشن، و جاذب را ایجاد کند.



تصویر ۹.۷. (•) شکسپیر در میان دوستانش. در این میان بن جانس، سروالتر رالی، و ارل آو ساوثمپتن قابل تشخیصند. آنان مردان هوشیار، خوش‌پوش، و از زمره‌ی نجیب‌زادگان می‌نمایند.

با آنکه تراژدی اسپانیایی فاقد شخصیت‌پردازی و اندیشه عمیق است، معهذا پیشرفت قابل ملاحظه‌ای را نسبت به نمایشنامه‌های پیش از خود نشان می‌دهد.

کریستوفر مارلو (۱۵۶۴ ـ ۱۵۹۳) پس از پایان تحصیلات کلاسیك در کیمبریج، تعدادی نمایشنامه برای تئاترهای عمومی نوشت، از جمله تامبرلین(۵۴) قسمت اول و دوم (۱۵۸۷ ـ ۱۵۸۸)، دکتر فاستوس(۵۵) (حدود ۱۵۸۸)، و ادوارد دوم(۵۶) (حدود ۱۵۹۲). در نمایشنامه‌های مارلو تمرکز اصلی بر روی قهرمان داستان است و یك سلسله داستانهای فرعی برای باز شدن انگیزه‌های پیچیده‌ی نمایش بر گرد این شخص دور می‌زند. ادوارد دوم بویژه در تحول نمایشنامه‌های تاریخی نقش مهمی داشته است، زیرا مارلو در این نمایشنامه نشان می‌دهد که چگونه می‌توان یك داستان متناسب را از وقایع پراکنده‌ی تاریخی با تنظیم دوباره، بزرگنمایی، و تغییر دادن، به‌وجود آورد، به طوری که به نظر برسد روابطی علّی بین آنها برقرار است. مهمتر از آن کریستوفر مارلو شاعر بزرگی نیز بود، و در تکامل



تصویر ۱۱.۷. (•) تصویری که به کریستوفرمارلو نسبت می‌دهند. او را شاعر نفرین شده می‌خواندند.

نظم به عنوان یك وسیله‌ی دراماتیك از همه‌ی پیشینیان شکسپیر مؤثرتر بوده است.

جان لی‌لی (حدود ۱۵۵۴ ـ ۱۶۰۶) اساساً برای شرکتهای پسران که برای اشراف نمایش اجرا می‌کردند می‌نوشت. شاخص‌ترین آثار او کمدیهای پاستورال (روستایی) است که میان اساطیر کلاسیك و مسائل روز انگلیسی در نوسان است. آثار او بر گرد جهانی افسانه‌ای دور می‌زنند که معضلات موجود با یك عصای جادویی از میان برداشته می‌شوند. همه‌ی آثار لی‌لی، بجز یکی از آنها، به نثری به دقت متعادل، پالوده، و تا حدّی مصنوع نوشته شده‌اند، و شهرت لی‌لی به واسطه‌ی همین نثر اوست. در میان نمایشنامه‌های خاص او می‌توان از کمپسپ(۵۷) (۱۵۸۴)، اَندیمیون(۵۸) (حدود ۱۵۸۸)، و مسخ عشق(۵۹) (حدود ۱۵۹۰) نام برد. این آثارِ ظریفِ پاستورال پایه‌گذار سنتی شد که شکسپیر نمایشنامه‌های هر طور شما بخواهید و رؤیای شب نیمه‌ی تابستان خود را بر آن استوار ساخت.

رابرت گرین (۱۵۵۸ ـ ۱۵۹۲) نیز کمدیهای احساساتی (رمانتیك) و پاستورال می‌نوشت، اما آثار او متنوع‌تر از آثار لی‌لی بودند، زیرا گرین عناصر متعددی را در یك نمایشنامه جمع می‌کرد. وی در نمایشنامه‌ی درویش باکون و درویش بانگی(۶۰) (حدود ۱۵۸۹)، و جیمز چهارم(۶۱) (حدود ۱۵۹۱) داستانهای عاشقانه‌ی روستایی را با وقایع تاریخی درهم ادغام کرده است. گرین را به خاطر شخصیتهای جذاب و پرمایه‌ی زن در



تصویر ۱۰.۷. تصویری از یکی از چاپهای دکتر فاستوس اثر مارلو که حدود ۱۶۲۰ منتشر شده است.

نمایشنامه‌هایش ستوده‌اند. قهرمانان زن آثار او پس از مدتها سرگردانی در میان وسوسه‌های گوناگون، سرانجام به آرزوی دیرین خود می‌رسند.

باید گفت در ۱۵۹۰ درام نویسانی پیدا شدند تا فاصله‌ی میان تماشاگران برگزیده و تماشاگران عادی را پُر کنند. ترکیب موفقیت‌آمیز شیوه‌های کلاسیك با شیوه‌های قرون وسطایی، همراه با داستانهای حیرت‌انگیزی که از منابع متعدد بر گرفته شده بودند، بنیانی پی افکندند تا شکسپیر و معاصرانش بتوانند بر فراز آن بنا کنند.



تصویر ۱۲.۷. (●) این شاید نزدیکترین عکس به چهره‌ی واقعی‌ی شکسپیر باشد. زیرا دوستان نزدیکش هفت سال پس از مرگ او، این عکس را در مجموعه‌ی آثارش چاپ کردند. برگرفته از کتاب زندگی و عصر شکسپیر

شکسپیر و معاصرانش

ویلیام شکسپیر[۶۲] (۱۵۶۴ ـ ۱۶۱۶) شاید بزرگترین درام‌نویس همه‌ی اعصار باشد. وی به عنوان درام‌نویس، بازیگر، و سهام‌دار گروههای بازیگری و تئاترهای متعدد، بیش از همه‌ی نویسندگان زمان خود کلیه‌ی جنبه‌های تئاتر را مستقیماً تجربه کرد.

سی و هشت نمایشنامه به شکسپیر نسبت داده‌اند که برخی از آنها را با همکاری‌ی دیگران نوشته است. با آنکه تاریخ‌گذاری‌ی دقیق همه‌ی آثار او مشکل است، اما ا. ك. چیمبرز[۶۳] نمایشنامه‌های شکسپیر را به ترتیب زیر تاریخ گذاری کرده است: هِنری ششم[۶۴]، قسمت دوم و سوم (۱۵۹۰ ـ ۱۵۹۱)، هِنری ششم، قسمت اول (۱۵۹۱ ـ ۱۵۹۲)، ریچارد سوم[۶۵] (۱۵۹۲ ـ ۱۵۹۳)، کمدی اشتباهات[۶۶] (۱۵۹۲ ـ ۱۵۹۳)، تیتوس آندرونیکوس[۶۷] (۱۵۹۳ ـ ۱۵۹۴)، رام کردنِ زنِ سرکش[۶۸] (۱۵۹۳ ـ ۱۵۹۴)، دو نجیب‌زاده از وِرونا[۶۹] (۱۵۹۴ ـ ۱۵۹۵)، تلاش بیهوده‌ی عشق[۷۰] (۴ ۱ ـ ۱۵۹۵)، رومئو و ژولیت[۷۱] (۱۵۹۴ ـ ۱۵۹۵)، ریچارد دوم[۷۲] (۱۵۹۵ ـ ۱۵۹۶)، رؤیای شبِ نیمه‌ی تابستان[۷۳] (۱۵۹۵ ـ ۱۵۹۶)، شاه جان[۷۴] (۱۵۹۶ ـ ۱۵۹۷)، تاجرِ ونیزی[۷۵] (۱۵۹۶ـ ۱۵۹۷)، هِنری چهارم[۷۶]، قسمت اول و دوم (۱۵۹۷ ـ ۱۵۹۸)، هیاهوی بسیار برای هیچ[۷۷] (۱۵۹۸ ـ ۱۵۹۹)، هِنری پنجم[۷۸] (۱۵۹۸ ـ ۱۵۹۹)، جولیوس سزار[۷۹] (۱۵۹۹ ـ ۱۶۰۰) هر طور شما بخواهید[۸۰] (۱۵۹۹ ـ ۱۶۰۰)، شب دوازدهم[۸۱] (۱۵۹۹ ـ ۱۶۰۰)، هَملت[۸۲] (۱۶۰۰ ـ ۱۶۰۱)، زنانِ سرخوش ویندسور[۸۳] (۱۶۰۰ ـ ۱۶۰۱)، تروئیلوس و کرِسیدا[۸۴] (۱۶۰۱ ـ ۱۶۰۲)، آن خوب است که پایانش خوب است[۸۵] (۱۶۰۲ ـ ۱۶۰۳)، چشم در برابر چشم[۸۶] (۱۶۰۴ ـ ۱۶۰۵)، اُتللو[۸۷] (۱۶۰۴ ـ ۱۶۰۵)، شاه لیر[۸۸] (۱۶۰۵ ـ ۱۶۰۶)، مکبث[۸۹] (۱۶۰۵ ـ ۱۶۰۶)، آنتونیو و کلئوپاترا[۹۰] (۱۶۰۶ ـ ۱۶۰۷)، کوریولانوس[۹۱] (۱۶۰۷ ـ ۱۶۰۸)، تیمونِ آتنی[۹۲] (۱۶۰۷ ـ ۱۶۰۸)، پریکلِس[۹۳] (۱۶۰۸ ـ ۱۶۰۹)، سیمبِلین[۹۴] (۱۶۰۹ ـ ۱۶۱۰)، داستانِ زمستانی[۹۵] (۱۶۱۰ ـ ۱۶۱۱)، توفان[۹۶] (۱۶۱۱ ـ)، هِنری هشتم[۹۷] (۱۶۱۲ ـ ۱۶۱۳)، و دو نجیب‌زاده‌ی خویشاوند[۹۸] (۱۶۱۲ ـ ۱۶۱۳).



تصویر ۱۴.۷. (●) [illegible]

تصویر ۱۳.۷. (●) صحنه‌ی خودکشی‌ی رومئو و ژولیت، نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت.



ممکن نیست بتوان در چند سطر حق مطلب را درباره‌ی شکسپیر بیان کرد، زیرا هیچ درام‌نویسی به اندازه‌ی شکسپیر بررسی و تحسین نشده است. لذا چند ویژگی از درام‌شناسی (دراماتورژی) او را می‌توان مورد ملاحظه قرار داد. شکسپیر داستانهایش را از منابع گوناگونی (تاریخ، اسطوره، افسانه، قصه، و نمایشنامه) اخذ کرده است، اما آن قدر روی آنها کار می‌کرد تا کاملاً متعلق به خود او گردند. در نمایشنامه‌های شکسپیر موقعیتها و شخصیتها همواره به صورتی واضح در صحنه‌های اول باز می‌شوند و حرکت نمایشی به صورتی منطقی از طریق آن موقعیتها تحول می‌یابند. معمولاً تعدادی داستان در آغاز در هم بافته می‌شوند، و تا حدی مستقل از یکدیگر به پیش می‌روند، اما سرانجام در نتیجه‌ی نهایی به یکدیگر پیوند می‌خورند، به طوری که حل یکی از مسائل راه به حل مسائل دیگر می‌برد؛ به این طریق یك کثرت آشکار به وحدت می‌رسد. وی در حرکت صحنه آزادانه از زمان و مکان استفاده می‌کند، و معمولاً در یك نمایش، ماهها و سالها در مکانهایی جداگانه سپری می‌گردند. این تابلوی گسترده احساسی از زندگی‌ی رشد یابنده‌ای را در باطن صحنه‌ها خلق می‌کند.

بازیگران فراوان نمایشنامه‌های شکسپیر به صورت شخصیتهای دقیقی تراشیده شده‌اند که در پهنه‌ای از نادانی و حماقت تا فرمانروایی و قهرمانی،



تصویر ۱۵.۷. (●) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی کمدی‌ی اشتباهات اثر شکسپیر. از کتابی متعلق به سده‌ی نوزدهم.

تصویر ۱۶.۷ یک نقاشی [illegible] صحنه‌ی غرق [illegible] از نمایشنامه‌ی هملت. الهام‌بخش نقاشی و گزارش‌گران [illegible] بر اساس خاطره‌اش از غرق شدن [illegible] هملت نوشته است.

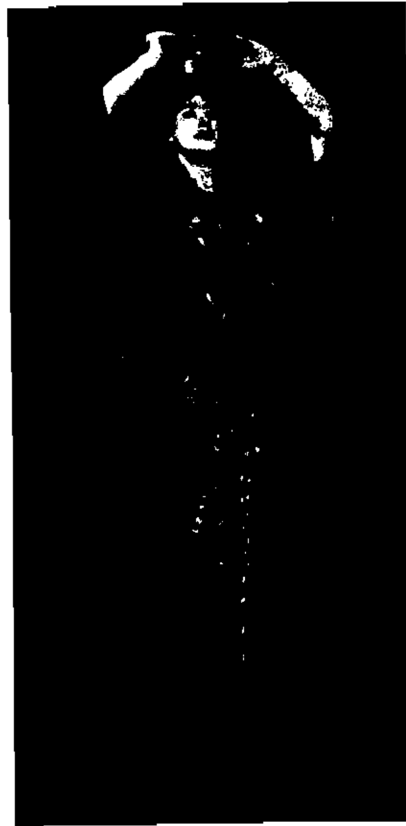










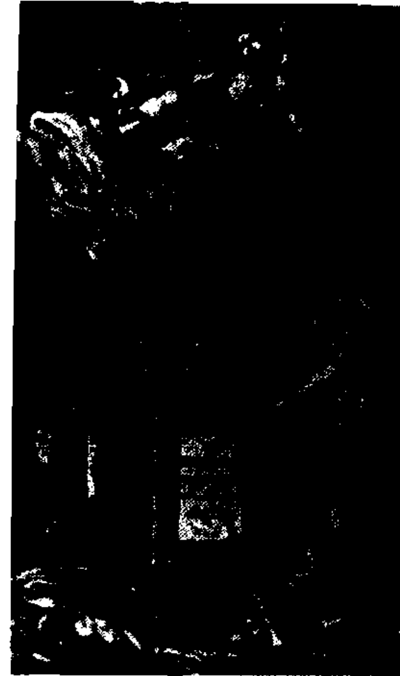


تصویر ۱۸.۷. (●) چهار صحنه از نمایشنامه‌ی هملت برگرفته از گراووری متعلق به سده‌ی نوزدهم

از جوانی و معصومیت تا پیری و فساد تجسم می‌یابند. شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر به رغم تنوع عظیم خود، غالباً نزدیك دل و زود آشنا و همچون افرادی زنده و واقعی می‌نمایند و نه تصاویری بی‌جان بر صحنه. نگاه نافذ شکسپیر بر رفتار آدمی برای همه‌ی نسلهای بعدی‌ی او هنوز ارجمند مانده است.

تأثیر زبان هیچ درام‌نویس دیگری به پایه‌ی نفوذ شکسپیر نبوده است. دیالوگ شاعرانه و جاندار او نه تنها عواطف، حالات، و عقاید ویژه‌ای را بر می‌انگیزد، بلکه زبان مجسّم او شبکه‌ای از تداعیها و دلالتهای پیچیده را می‌شکوفاند تا موقعیت دراماتیك را بلافاصله با همه‌ی هستی پیوند دهد.

شکسپیر بدون شك قابل فهم‌ترین، حساس‌ترین، و از نظر دراماتیك مؤثرترین درام‌نویس دوران خود بوده است. وی تقریباً همه‌ی اشکال دراماتیك رایج و مباحث زمان خود را در نمایشنامه‌هایش به کار گرفته، و در هر یك از اشکال، کاملترین بیان ممکن را به استخدام خود درآورده است. لازم به یادآوری است که نقادان زمان شکسپیر او را پایین‌تر از بن جانسُن یا بومون(۹۹) و فلچر(۱۰۰) ارزیابی می‌کردند. شهرت شکسپیر در اواخر سده‌ی هفدهم آغاز شد و در سده‌ی هجدهم به اوج خود رسید. شکسپیر نیز همچون بسیاری از معاصرانش به جمع‌آوری و حراست آثار خود توجه چندانی نداشت، زیرا در آن دوران به این آثار همچون سرگرمیهایی گذرا می‌نگریستند (همچون نمایشهای تلویزیونی در دوران ما). بقای آثار او شاید تا حد زیادی مرهون بازیگران گروه او باشد، بویژه هنری کاندل(۱۰۱) و جان هِمینگز(۱۰۲) که خاطره‌ی او را با چاپ ۳۶ نمایشنامه‌ی او زنده نگاه داشتند. (این کتاب که در



تصویر ۱۹.۷. (●) صفحه عنوان اولین مجموعه‌ی آثار شکسپیر مشهور به «نسخه‌ی اول».

سال ۱۶۲۳ به چاپ رسید، معمولاً در نزد محققان به «نسخه‌ی اول(۱۰۳)» معروف است.)

بن جانسن(۱۰۴) (۱۵۷۲ ـ ۱۶۳۷) را معمولاً پس از شکسپیر بهترین درام‌نویس دوران الیزابت می‌شناسند. بن جانسن که روزگاری بازیگر بود، در میانه‌ی ۱۵۹۰ آغاز به نوشتن نمایشنامه کرد، و پس از سال ۱۶۰۰ رهبر مؤلفینی شناخته می‌شد که پیرو هنر آگاهانه بودند (یعنی نوشتن بر اساس مجموعه‌ای از اصول و قوانین). بن جانسُن بیش از درام نویسان دیگرِ

انگلیسی به اصول کلاسیك روی آورد، و مایل بود با استفاده از تجربیات درامهای باستانی افراط کاریهای درام‌نویسان کشور خود را تعادل بخشد. باید گفت وی مقلد چشم و گوش بسته‌ی آثار گذشتگان نبود، بلکه بر اصول کلاسیك بدعتهای بسیار نهاد و به فراوانی از مسیر آنها منحرف شد.

جانسُن مورد توجه شاه و دربار بود، و بیش از هر درام‌نویس دیگری نمایشهای بالماسکه نوشت؛ پذیرش وی از جانب سلطنت در ۱۶۱۶، وی را «ملك الشعرا»ی انگلستان ساخت. وی همچنین سهم بسزایی در تغییر عقیده‌ی مردم انگلیس نسبت به تئاتر داشته است، زیرا پیش از او تئاتر صرفاً یك سرگرمی شناخته می‌شد. در سال ۱۶۱۶ بن جانسن مجموعه‌ی به دقت تدوین یافته‌ای از آثارش را منتشر کرد (در حالی که در زمان او انتشار مجموعه، ویژه‌ی شعر بود). باید اذعان داشت که وی یکی از بانفوذترین نویسندگان دوران خود بوده است.

از میان نمایشنامه‌های بن جانسن، امروزه نمایشنامه‌های هر کس مزاجی دارد(۱۰۵) (۱۵۹۸)، وُلپُن(۱۰۶) (۱۶۰۶)، کیمیاگر(۱۰۷) (۱۶۱۰)، و بازار مکاره‌ی بارتولومیو(۱۰۸) (۱۶۱۴) بویژه از همه مشهورترند. دایره‌ی مسائل این نمایشنامه‌ها محدودند، زیرا جانسن اساساً به تجدیدنظر در رفتار انسانها می‌پرداخت و نقاط ضعف مردم زمان خود را طرح می‌کرد. کمدیهای جانسن را معمولاً آثاری واقعگرا و «اصلاح طلب» می‌شناسند، زیرا شخصیتها بر اساس تجربیات مستقیم مؤلف برگزیده شده‌اند و به خاطر قصورشان کیفر می‌یابند. از آنجا که جانسن دلسوزی‌ی خاصی نسبت به شخصیتهای نمایشنامه‌هایش نشان نمی‌دهد،





تصویر ۲۰.۷. (●) تک‌چهره‌ی شخصی بن جانسن، ملك‌الشعرای دربار انگلستان.

تصویر ۲۱.۷. (●) صفحه عنوان مجموعه‌ی نمایشنامه‌های بن جانسن (چاپ ۱۶۱۶).

شخصیتهای وی خشك‌تر و اخلاقی‌تر از شخصیتهای شکسپیر به نظر می‌رسند. جانسن را همچنین واضع «کمدی مِزاجها[۱۰۹]» شمرده‌اند. از دوران کلاسیك چهار نوع «مِزاج» جسمانی برای انسان می‌شناختند (خون، بلغم، صفرا، و سودا) و سلامتی‌ی انسان به تعادل این مزاجها در جسم او بستگی داشت. در دوران الیزابت این مفاهیم طبی در روانشناسی نیز مدخلیت یافت. جانسن بویژه رفتار غیرعادی و عجیب و غریب انسانها را به عدم تعادل مزاجها نسبت می‌داد، و از این طریق صف طویلی از تیپها را بر این معیار خلق کرد. هر چند این انتخاب خود ـ آگاهانه[۱۱۰]ی شخصیتها پس از ۱۶۰۳ از رواج افتاد، اما تا سال ۱۷۰۰ همچنان مبنای شخصیت‌پردازی قرار می‌گرفت. جانسن همچنین دو تراژدی به نامهای **سِجانوس**[۱۱۱] (۱۶۰۳) و **کَتیِ لین**[۱۱۲] (۱۶۱۱) نوشت که هر دو از تحسین‌شده‌ترین نمایشنامه‌های آن سده به شمار می‌روند (هر چند این تراژدیها در صحنه ناموفق بوده‌اند).

شکسپیر و جانسن با گروهی از نویسندگان درجه‌ی دوم معاصر بوده‌اند. مهمترین این نویسندگان جورج چاپمن، جان مارستن، تامس دکر، تامس هیوود، تامس میدلتن، و سیریل ترنر نام دارند. جورج چاپمن[۱۱۳] (حدود ۱۵۶۰ ـ ۱۶۳۴) بین سالهای ۱۵۹۵ و ۱۶۱۳ نمایشنامه می‌نوشت. وی در کمدی طریق جانسن، و در تراژدی شیوه‌ی مارلو را دنبال می‌کرد. در نمایشنامه‌های **روز می**[۱۱۴] (حدود ۱۶۰۰) و **کلاه پردار جناب گیلز**[۱۱۵] (۱۶۰۳)، چاپمن عناصر ساتیری و عناصر احساساتی را با لطیفه‌های روانشناسانه در هم می‌آمیزد. کمدیهای وی ظرافت کمتری از کمدیهای جانسن دارند. مشهورترین تراژدیهای چاپمن یکی **بوسی دامبوا**[۱۱۶] (حدود ۱۶۰۴) و دیگری **انتقام بوسی دامبوا**[۱۱۷] (حدود ۱۶۱۰) می‌باشند. وی در آنها مرد نیرومند و اهل عملی را نشان می‌دهد که محکوم به شکست است. شاید بزرگترین عیب چاپمن طرز بیان او باشد، زیرا فاقد تنوع است، و گفتار نمایش به جای روشنگری، خواننده و بیننده را گیج می‌کند.

جان مارستن[۱۱۸] (۱۵۷۶ ـ ۱۶۳۴) بین سالهای ۱۵۹۹ و ۱۶۰۹ فعال بوده است. پیشداوری‌ی او نسبت به ناکامل بودن انسان در کمدیهایی نظیر **هیسترِ یوماستیکس**[۱۱۹] و **میل میل شماست**[۱۲۰]، و در نمایشنامه‌های جدی‌ی او نظیر **آنتونیو و مِلیدا**[۱۲۱] و **مرد ناراضی**[۱۲۲] مشهود است. مارستن در همه‌ی آثارش به جهانی خرده می‌گیرد که در آن مردم امیال خود را فدای فضایل مسیحیت کرده‌اند. نمایشنامه‌ی **مرد ناراضی** از نظر دراماتیك از دیگر آثار او موفق‌تر است، زیرا عدم رضایت قهرمان داستان دارای انگیزه‌های محکمتری است. مارستن را همچنین به واسطه‌ی نوعی خشونت و تخیلِ دست اولی که دارد ستوده‌اند؛ این شیوه تأثیر زیادی بر نویسندگان بعدی نهاده است.

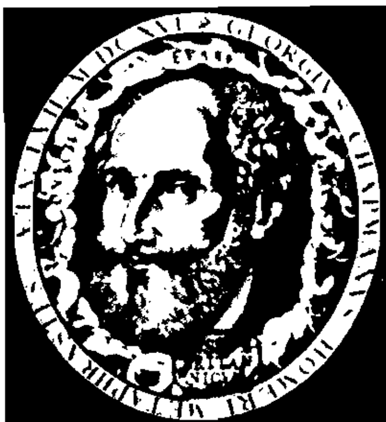
تامس دِکر[۱۲۳] (حدود ۱۵۷۲ ـ حدود ۱۶۳۲) اساساً در طلب جلب تماشاگر بود. وی تعداد کثیری نمایشنامه نوشت که در بسیاری از آنها با درام نویسان معاصر خود همکاری داشت. دِکر انسان را موجودی خیر (در مقابل شر) می‌دید و مسائل اخلاقی را در حیطه‌ی وسیعی از زندگی طرح می‌کرد. در نمایشنامه‌ی **تعطیلات کفاش**[۱۲۴] (۱۵۹۹) وی داستان یك کارگر کارخانه را نشان می‌دهد که به مقام شهرداری‌ی لندن ارتقا می‌یابد. در این نمایشنامه وی به دنیای ساده‌ی پیشه‌وران و کسبه می‌پردازد و تنها جنبه‌های دلپذیر آن را نشان می‌دهد. این نمایشنامه همچون بسیاری از آثار تامس دکر در صحنه بسیار جالبتر از آن است که در شکل چاپی می‌نماید.

تامس هِیوود[۱۲۵] (حدود ۱۵۷۴ ـ ۱۶۴۱) نیز همچون دِکر یك درام‌نویس مردم‌پسند بود، و گفته می‌شود بیش از ۲۰۰ نمایشنامه نوشته است. وی در برانگیختن احساسات رقیق مردم مهارت ویژه‌ای داشت و بندرت به احساسات تراژیك می‌پرداخت. وی به خاطر نمایشنامه‌ی **زنی که با مهربانی کشته شد**[۱۲۶] (۱۶۰۳) در خاطره‌ها مانده است، که از بهترین نمایشنامه‌های متداول روز بود، و از وقایع جنایی و اعمال خشونت‌آمیز واقعی برگرفته شده بود. این نمایشنامه داستان زنی است که قصد کشتن شوهرش را دارد، اما بعد پشیمان می‌شود. وی قصد شوم خود را به شوهرش می‌گوید، اما شوهر با او به مهربانی برخورد می‌کند، و زن از شدت ندامت می‌میرد. هیوود در این نمایشنامه به جای پرداختن به حادثه به جوهر شخصیت می‌پردازد.

تامس میدِلتُن[۱۲۷] (۱۵۸۰ ـ ۱۶۲۷) در نمایشنامه‌هایش پهنه‌ی وسیعی از عواطف و موضوعات را طرح می‌کند و از این نظر نسبت به شکسپیر در درجه‌ی دوم قرار دارد. وی نیز همچون شکسپیر قادر است در دل هر وضعیت و شخصیتی وارد شود، اما به خلاف شکسپیر، صاحب احساس نیرومند و درونبینی‌ی دست اول نیست. آثار اولیه‌ی میدلتن شامل کمدیهای **خانواده‌ی عشق**[۱۲۸]، **دادگاه فرشته میکاییل**[۱۲۹]، و یك **خدمتکار پاکدامن در محله‌ی پست**[۱۳۰] می‌باشند. نمایشنامه‌ی اخیر بویژه به واسطه‌ی خلاقیت، زیرکی در کلام، و نمایش واقعی‌ی زندگی مردم لندن قابل توجه است. میدلتن بعدها به تراژدی روی آورد. وی با همکاری ویلیام راولی[۱۳۱] (حدود ۱۵۵۸ ـ ۱۶۲۵) تراژدیهای **پریچه**[۱۳۲] (۱۶۲۲) و **کولی اسپانیایی**[۱۳۳] (۱۶۲۳) را نوشت؛ تراژدیهای دیگر او شامل **بازی شطرنج**[۱۳۴] (۱۶۲۴) و **زنها از زنها حذر کنید**[۱۳۵] (۱۶۲۵) می‌باشند. میدلتن در نمایشنامه‌های جدی‌ی خود فساد تدریجی کسانی را نشان می‌دهد که می‌توانستند مردان بزرگی باشند. عوامل تراژیك در آثار میدلتن ضعیفند و شخصیتها از طریق خودشناسی[۱۳۶] متحول نمی‌گردند.

سیریل تِرنر[۱۳۷] (۱۵۷۹/۸۰ ـ ۱۶۲۵/۲۶) از آنرو که جهان را طبیعتاً شر می‌شناسد، در میان درام‌نویسان معاصر خود منحصر است. وی در سه نمایشنامه‌ی مهم خود **تراژدی انتقامجویان**[۱۳۸] (حدود

تصویر ۲۲.۷ (الف) جورج چاپمن [illegible] انگلیسی، که آثار هومر را به انگلیسی ترجمه کرد.



۱۶۰۶)، تراژدی مُلحد(۱۳۹) (۱۶۱۱)، و نجیب‌زاده(۱۴۰) (۱۶۱۱ - ۱۶۱۲) از طریق تصویر، شخصیت‌پردازی، و حوادث، به یك وحدت کامل حسی می‌رسد؛ اما تأثیر کلی آثار ترنر تصویری منفور و ترسناك از نفس زندگی است.

نمایشنامه‌های شکسپیر و معاصرانش شباهتهای فنی‌ی بسیاری دارند. تقریباً همه از یك نقطه آغاز می‌کنند، و دارای تداوم تاریخی‌ی پیوسته‌ای هستند، یعنی از عامل «قاصد» و رجعت به گذشته کم استفاده می‌کنند،و همه‌ی وقایع پراهمیت داستان در صحنه نشان داده می‌شوند. در غالب این نمایشنامه‌ها صحنه‌های کوتاه به گونه‌ی واحدهایی ساختاری عمل می‌کنند. از آنجا که این نمایشنامه‌ها برای اجرا در دکورهای واقعگرا نوشته نشده‌اند، اساساً فاقد مکان معینی هستند، و اگر مکان واقعه برای نمایش اهمیت داشته باشد، در دیالوگ ذکر می‌شود. توجه اصلی در آنها به تحول حرکت معطوف است، که در آن زمان و مکان به سرعت تغییر می‌یابد. لحن این نمایشنامه‌ها نیز می‌تواند متنوع باشد و به سادگی از جدی به کمدی بگراید. غالب نمایشنامه‌ها کم و بیش بر اصول عقاید اخلاقی استوارند، و در این پهنه، انسان آزادانه حق انتخاب دارد، و در این انتخاب مسلماً در مقابل نیروهای برتر از خود مسؤول است. شخصیتهای این نمایشنامه‌ها، اگر چه کمتر از نمایشهای قرون وسطایی، اما به هر حال درگیر نیروهای خیر و شرند. این مایه‌های اخلاقی غالباً از طریق تصاویر شاعرانه، تك‌گوییها، و کلمات قصار(۱۴۱) مطرح می‌شوند. البته معدودی از درام‌نویسان این دوران درسهای اخلاقی خود را مستقیماً نیز عرضه داشته‌اند.

درام نویسان جاکوبی(۱۴۲) و کارولاینی(۱۴۳)

اکثر منتقدان توافق دارند که حوالی سال ۱۶۱۰ تغییر چشمگیری در درام انگلیسی آشکار گردید. این تغییرات خود تا حدودی موضوع یك بحث اساسی بودند، بدین نحو که طبیعت انسان و دستاوردهای او به خاطر داستانگویی‌ی صرف کنار گذاشته شدند. ایجاد وحشت و هیجان جای درون بینیهای اساسی و شخصیت پردازیهای تحول یافته را گرفت. با افزایش محبوبیت نمایشنامه‌های تراژیکمدی، پایانهای خوش جانشین نتایج جدی، و صحنه‌های رقت‌آور و احساساتی جانشین احساسات اصیل تراژیك گشتند.

همزمان با این مباحث مهارتهای تکنیکی نیز افزایش یافتند. نمایشنامه نویسان نحوه‌ی بیان خود را پیرایش بیشتری می‌دادند، و صحنه‌های متعدد را در قطعات معدودی می‌فشردند، نقاط اوج داستان را می‌پیچاندند، و سکوت، و سپس همهمه را به تناوب بر صحنه جاری می‌ساختند. در نتیجه نمایشنامه‌های این دوران از آثار سالهای پیش از ۱۶۱۰ ماهرانه‌تر، اما با عمق و محتوای کمتری طرح‌ریزی شده‌اند. از میان درام‌نویسان بسیاری که بین سالهای ۱۶۱۰ و ۱۶۴۲ فعالیت داشتند می‌توان فرانسیس بومون، جان فلچِر، فیلیپ مِسینجر، جان وِبستر، جان فورد، و جیمز شرلی را نام برد.

در میان درام‌نویسان فوق جان فلچِر(۱۴۴) (۱۵۷۹ - ۱۶۲۵) از همه موفق‌تر بود. نام فلچر به طرز جدایی ناپذیری با فرانسیس بومون(۱۴۵) (حدود ۱۵۸۴ - ۱۶۱۶) همراه است، زیرا مجموعه‌ای شامل ۵۰ نمایشنامه، که در ۱۶۴۷ و ۱۶۷۹ به چاپ رسید، نام



تصویر ۲۳.۷. (*) روستائیان انگلیسی در میدان ده در حال تماشای یك نمایش تئاتری. نقاشی از جن بروگل.

این دو را بر خود دارد. از نمایشنامه‌های این مجموعه معدودی نوشته‌ی مشترك این دو نویسنده‌اند، آن هم نمایشنامه‌هایی که بین سالهای ۱۶۰۸ و ۱۶۱۳ نوشته شده‌اند. این دو نویسنده نمایشنامه‌های مؤثری از جمله تراژدی کلفتها(۱۴۶)، فیلاستر(۱۴۷)، و شاه و غیر شاه(۱۴۸) نوشتند که بر تثبیت تکنیك و لحن درامهای سالهای بعد تأثیر قابل ملاحظه‌ای نهادند. از جهات بسیاری نمایشنامه‌ی شاه و غیر شاه نمونه‌ی گرایشی است که به نمایشهای شورانگیز پیدا شده بود. این نمایشنامه داستان برادر و خواهری است که رابطه‌ی عاشقانه‌ی ممنوعی دارند و گره‌ی اخلاقی نمایشنامه در پایان به این ترتیب گشوده می‌شود که در می‌یابند خواهر و برادر نبوده‌اند.

پس از آنکه بومون از کار کناره گرفت، فلچر به تنهایی با همکاری دیگران به کار خود ادامه داد. (همکاران دیگر او شکسپیر، راولی، و مسینجر بودند)، و احتمالاً پس از شکسپیر درام نویس اصلی‌ی گروه «بازیگران شاه»(۱۴۹) شد. این شرکت در آن دوران رهبر گروههای تئاتری محسوب می‌شد. فلچر موفق‌ترین درام‌نویس دوران خود بود، زیرا می‌دانست چگونه

عناصر گوناگون را کنار هم بچیند تا تأثیرات دراماتیك بیشتری به دست آورد. دیالوگهای او مورد توجه ویژه‌ی تئاتر دوستان اشرافی قرار می‌گرفتند، زیرا نحوه‌ی سخن گفتن مورد علاقه‌ی اشراف را داشتند. در نهضت اصلاح دینی نمایشنامه‌های فلچر بیش از شکسپیر یا جانسُن اجرا می‌شدندبدر دوره‌های بعد نمایشنامه‌های **بانوی بی‌اعتنا**[۱۵۰] **(۱۶۱۶)**، **اقبال**[۱۵۱] **(۱۶۱۷)**، **کشیش اسپانیایی**[۱۵۲] **(۱۶۲۲)**، **همسر یکماهه**[۱۵۳] **(۱۶۲۴)**، و **زنت را اداره کن تا صاحبش باشی**[۱۵۴] **(۱۶۲۴)** بویژه از محبوبیت زیادی برخوردار بودند، و تا سده‌ی نوزدهم اجرا می‌شدند.

فیلیپ مسینجر[۱۵۵] **(۱۵۸۳ ـ ۱۶۳۹/۴۰)** غالباً با فلچر همکاری می‌کرد و پس از مرگ فلچر در بسیاری از آثار او تجدیدنظرهایی کرد، از اینرو تفکیك سهم این دو مشکل است. فیلیپ مسینجر پس از **۱۶۲۵** درام نویس عمده‌ی گروه «بازیگران شاه» به شمار می‌رفت، و هر سال حدود دو نمایشنامه برای این گروه می‌نوشت. از میان کلیه‌ی آثار او نمایشنامه‌ی **راهی تازه برای پرداخت دیون گذشته**[۱۵۶] **(۲۲/ ۱۶۲۱)** از همه مشهورتر است. زیرا نقش سر جیلز اووریچ[۱۵۷]، که در این نمایشنامه ابتدا مجنون، سپس دیوانه می‌شود، و سرانجام می‌میرد، از نقشهای مورد علاقه‌ی بازیگران تئاتر بوده است.

جان وِبستر[۱۵۸] (حدود ۱۵۸۰ ـ حدود ۱۶۳۰) با همکاری هیوود، میدلتن، راولی و دیگران نمایشنامه‌های بسیاری نوشت، اما به خاطر نمایشنامه‌ی **شیطان سفید**[۱۵۹] **(۱۶۰۹ ـ ۱۶۱۲)** و **دوشس مالفی**[۱۶۰] **(۱۶۱۳/۱۴)** در خاطره‌ها مانده است. این تراژدیهای جاکوبی (یا عصر جیمز ها)، با ارزیابی‌ی امروزی، به شکسپیر نزدیکترند، اما عیب آثار وبستر در آن است که حرکت نمایشی در آنها مبهم و نسبت به شخصیت پردازی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد. با آنکه قهرمان نمایشنامه‌های او را فساد احاطه می‌کند، آنان به بینش تازه و عمیقی نمی‌رسند، لذا نمایشنامه‌های وبستر فاقدایجاب و صراحتِ موجود در تراژدیهای شکسپیرند. از اینرو به رغم شخصیتهای خوش طرح و زبان دراماتیكِ نیرومند و شاعرانه، نمایشنامه‌های او صرفاً مباحث مهمی را طرح می‌کنند بی‌آنکه پاسخی برای آنها پیشنهاد کنند.

نمایشنامه‌های جان فورد[۱۶۱] **(۱۵۸۶ـ حدود ۱۶۳۹)** از آن جهت که انحطاط را مطرح می‌کنند، عموماً نمونه‌ی درام کارولاینی (یا عصر چارلزها) شناخته شده‌اند. وی در نمایشنامه‌ی **حیف که فاحشه است**[۱۶۲] **(۱۶۲۹ ـ ۱۶۳۳)** روابط عاشقانه‌ی خواهر و برادری را با همدردی آشکاری بیان می‌کند. از میان هفده نمایشنامه‌ای که به فورد نسبت داده‌اند نمایشنامه‌های **جنون عاشقان**[۱۶۳] (حدود **۱۶۲۸**) و **قلب شکسته**[۱۶۴] (حدود **۱۶۲۷ ـ ۱۶۳۱**) قابل ذکرند. فورد در زمان خودش بندرت مورد توجه قرار گرفت، اما امروزه او را به خاطر شخصیتهای محکم نمایشنامه‌هایش، که در شرایط غیر عادی قرار می‌گیرند، می‌ستایند. رفتار ملایم او با شیطان، که با او همچون موجودی عادی برخورد می‌کند، مورد توجه منتقدان مدرن قرار گرفته است.

آثار جیمز شرلی[۱۶۵] **(۱۵۹۶ ـ ۱۶۶۶)** غالباً به عنوان پیشرو درامهای دوران اصلاح دینی شناخته می‌شوند. وی در کمدیهای **هاید پارك**[۱۶۶] **(۱۶۳۲)** و **بانوی خوش گذران**[۱۶۷] **(۱۶۳۵)** رفتار و شیوه‌های

جامعه‌ی اشرافی لندن را ترسیم می‌کند. شرلی خود بهترین اثرش را **کاردینال**[۱۶۸] **(۱۶۴۱)** می‌شناسد که یك تراژدی شبیه دوشس مالفی است.

از درام‌نویسان انگلیسی می‌توان نامهای بسیاری را ذکر کرد، اما آنچه آمد مهمترین آنها محسوب می‌شوند. از ویژگیهای درامهای این دوران تمایل زیاد به پرداخت زبان، زرق و برق ظاهری، و فقدان عمق است. با تعطیل شدن تئاترها در ۱۶۴۲، تکامل بیشتر درام انگلیسی متوقف شد. متأسفانه تئاتر انگلستان هرگز دیگر به آن شکوفایی‌ی بین سالهای ۱۵۸۵ تا ۱۶۴۲ نرسید.

قوانین دولتی برای تئاتر

تحول درام‌نویسی به عنوان یك حرفه با پیدایی تئاترهای عمومی آغاز شد، که هر روز تقاضای آثار جدیدی داشتند، اما ثبات تئاتر به شدت وابسته به قوانین دولتی گردید. هنگامی که الیزابت به پادشاهی رسید، با نیروهای متعدد و متفرقی روبرو بود که می‌کوشیدند به بسیاری از جنبه‌های زندگی‌ی انگلیسی نفوذ کنند. ملکه الیزابت در دوران سلطنت خود پایگاه سلطنت را چندان استحکام بخشید که استوارتها (که حکومتشان با جیمز اول پسر ماری ملکه‌ی اسکاتلند شروع شد) قادر شدند تا مدتها همچون سلطان مستبدی حکومت کنند. تئاتر نیز از جمله فعالیتهایی بود که دربار به تدریج نظارت بر آن را بر عهده گرفت، و چون سرپرستی دربار برای بازیگران حرفه‌ای دلخواه‌تر از دولتهای محلی بود، لذا رشد تئاتر با رشد نظارت دولت مرکزی انگلیس بر نمایشها هماهنگ گشت.

هنگامی که الیزابت در **۱۵۵۸** تاج و تخت را تصاحب کرد، هر نجیب‌زاده‌ای حق داشت صاحب یك گروه تئاتری باشد. هر بازیگری که در استخدام نجیب‌زاده‌ای نبود، ولگرد و هرزه و غیر قانونی قلمداد می‌شد، و قابل تعقیب و کیفر بود. از طرفی گروههای وابسته، زمانی که صاحبشان نیازی به آنها نداشت، اجازه داشتند سفر کنند، لذا همیشه تحت نظارت نبودند و حتی بسیاری از گروهها (یا شرکتهای) غیر قانونی به دروغ خود را وابسته به نجیب‌زاده‌ای وانمود می‌کردند، یا نمایشهای زیرزمینی و مخفی می‌دادند که به اختلافهای مذهبی دامن می‌زد. این شرایط موجب شد تا الیزابت قوانینی وضع کند و به این نابسامانی نظمی ببخشد. در **۱۵۵۹** وی اجرای نمایشهای بدون جواز و عرضه‌ی نمایشهای سیاسی یا مذهبی را ممنوع اعلام داشت، و مقامات محلی را در حوزه‌های مأموریتشان مسؤول نمایشهای عمومی قرار داد.

این قوانین تأثیر قاطعی نداشتند، لذا در سال **۱۵۷۰** تصمیمات تازه‌ای اتخاذ گردید. «مجموعه‌های نمایشی»ی مذهبی، که در پاره‌ای از مکانها از دوران قرون وسطی مانده بودند، به طور منظم جمع‌آوری شدند، و همزمان، بازیگران تحت نظارت بیشتری قرار گرفتند. در **۱۵۷۲** اعلام شد که نجیب‌زاده‌هایی که مقامشان پایین‌تر از بارون باشد حق داشتن گروه نمایشی ندارند، و گروههای مجاز نیز ملزم شدند که از دو دادگاه صلح مجوز نمایش دریافت کنند. این مجوزها نیز تنها در محلی که صادر شده بود اعتبار داشتند، از اینرو گروهها برای سفر به هر شهری موظف



بودند مجوز دیگری تهیه کنند. از طرف دیگر بازیگرانی که وابسته به نجیب‌زاده‌ها نبودند دیگر ولگرد و غیرقانونی محسوب نمی‌شدند، و حق اجرای نمایش در خارج از گروه خود را نیز داشتند. وضع این قوانین از تعداد بازیگران کاست، و بر ضمانت اجرایی جواز گروهها افزود.

هنگامی که در سال ۱۵۷۴ یك مقام رسمی از وابستگان سلطنتی سرپرست نمایشها و سرگرمیها و صادر کننده‌ی مجوز برای همه‌ی نمایشها و شرکتهای نمایشی گردید، نفوذ ملکه باز هم افزایش یافت. به این ترتیب نظارت سلطنت بر تئاتر و گروههای نمایشی‌ی مجاز کامل شد، و هر شرکت مجازی می‌توانست در هر نقطه‌ای از قلمرو انگلستان نمایش بدهد. هر چند بسیاری از مقامات محلی معتقد بودند که ملکه حق آنان را غصب کرده است، زیرا آنها هستند که مسؤول سلامت، تربیت، و اخلاقیات جامعه‌ی خویشند. در نتیجه، طی سی سال بعد، دولتهای محلی با بهانه‌های مختلف از پذیرفتن مجوز بازیگران طفره می‌رفتند. از رایجترین بهانه‌ها برای جلوگیری از اجرای نمایش خطر شیوع طاعون یا بدقلق بودن مردم محل بود، و گاه می‌گفتند با تماشای نمایش مردم از کار و بار و انجام فرایض دینی خود باز می‌مانند. حتی شهرهایی که نمایشهای مذهبی را حمایت می‌کردند، در مقابل نمایشگران حرفه‌ای مقاومت می‌نمودند. نتیجه آنکه بدون حمایت ملکه، بازیگران امکان بقا نداشتند. حوالی سال ۱۵۹۷، زیر فشار مقامات شهرها، ملکه باز هم از تعداد شرکتها کاست، و در عین حال به مجوز گروههای موجود اعتبار بیشتری بخشید.

پادشاهان خاندان استوارت، که در ۱۶۰۳ جانشین سلسله‌ی تودور گردیده بودند، اعتقاد داشتند

که حقوق سلطنت الهی است، و بر اعمال نفوذ بر امور کشور، حتی بیش از الیزابت، ابرام می‌ورزیدند. در سال ۱۶۰۴، جیمز اول (سلطنت ۱۶۰۳ ـ ۱۶۲۵) همه‌ی نجیب زادگان را از داشتن گروههای نمایشی محروم ساخت. لذا بین سالهای ۱۶۰۴ و ۱۶۴۲، مجوز همه‌ی شرکتها در انحصار خانواده‌ی سلطنتی در آمد. انحصار جدید همچنین تئاتری را که باید نمایش در آن اجرا شود تعیین می‌کرد، و ظاهراً این ماده را مقامات لندن نیز پذیرفته بودند. تا ۱۶۰۸ همه‌ی تئاترهای دائمی لندن خارج از محدوده‌ی شهری ساخته می‌شدند، اما پس از تعیین تئاتر توسط دربار، شرکتها به شهر آمدند، و تا سال ۱۶۴۲ حداقل پنج تئاتر در شهر لندن ساخته شد. قانون ۱۶۰۴ همه‌ی شرکتهای خارج از پایتخت را غیر قانونی اعلام کرد. هر چند تعدادی از شرکتها تا مدتی به کار خود ادامه دادند، اما در نهایت کلیه‌ی تئاترها در لندن متمرکز گردیدند، به استثنای سالهای طاعون که گروههای لندنی سفرهای محلی انجام می‌دادند.

حق نظارت بر نمایش به سرپرست نمایشها و سرگرمیها محول شده بود، و دفتر وی برای این نظارت عالیه پولهای کلانی به جیب می‌زد. پیش از آنکه در سال ۱۶۴۲ تئاترها بکلی تعطیل شوند، سرپرست نمایشها برای صدور مجوز هر نمایشنامه ۲ پوند به‌اضافه‌ی ماهی ۳ پوند دریافت می‌کرد، و منافع دو

اجرای هر تئاتر را در سال به خود اختصاص می‌داد. سر هنری هربرت[169] درآمد خود را از این دفتر پیش از سال ۱۶۴۲ سالی چهار هزار پوند تخمین زده بود که در آن زمان مبلغ کلانی محسوب می‌شد.

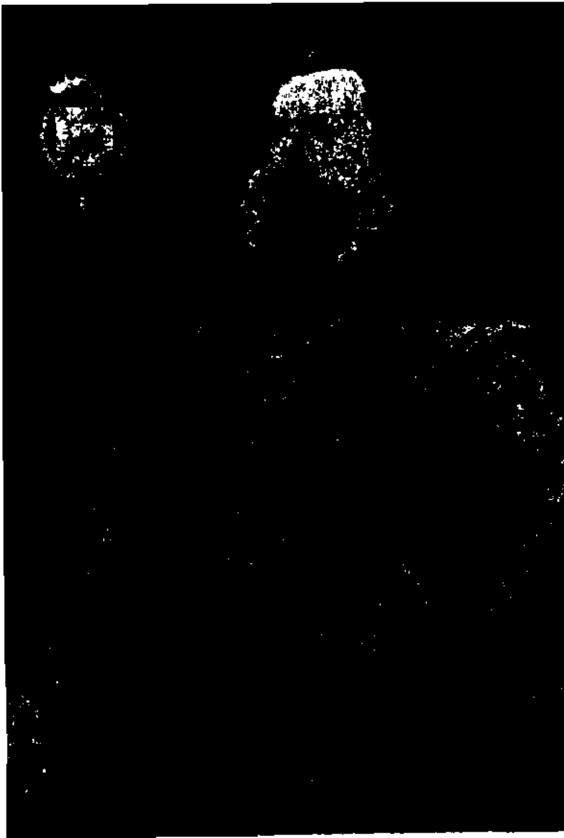
گروههای بازیگری

پیش از ۱۵۷۰ گروههای فراوانی از بازیگران در انگلستان فعالیت داشتند، اما اطلاع زیادی از آنها در دست نیست. مثلاً بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۵۷۴ حداقل بیست شرکت یا گروه مختلف در دربارها نمایش می‌دادند که در منابع موجود تنها اشاره‌ای به اجرای نمایش آنها وجود دارد. در این دوران اولیه، نجیب‌زادگان احتمالاً برای بازیگران دستمزد و مقرری سالانه در نظر می‌گرفتند و به آنها اجازه می‌دادند که برای درآمد بیشتر نمایش عمومی نیز بدهند. تعداد اجراهای یك گروه از یك نمایشنامه بر طبق محل و فصل سال تفاوت داشت، از اینرو بازیگری پیشه‌ی نامطمئنی محسوب می‌شد.

در طول دهه‌ی ۱۵۷۰ که فرمانهای دولت مرکزی بازیگران مجاز را تثبیت کرد، بازیگری اعتبار بیشتری یافت، زیرا تأیید رسمی حکومت و حمایت از اجرای دائمی نمایش، ایجاد تئاترهای دائمی در لندن و ادغام گروههای بزرگ را میسر ساخت. اولین گروه بزرگ و مجاز نمایشی گروه «بازیگران ارل آو لی ستر[170]» در سال ۱۵۷۴ تأسیس گردید. سرپرست این گروه جیمز بوربیج[171] (۱۵۳۰ ـ ۱۵۹۷) بود که ضمناً سازنده‌ی اولین تئاتر دائمی در لندن است.

گروه مهم دیگری در ۱۵۸۳ تأسیس شد، به این ترتیب که سرپرست نمایشات و سرگرمیها دوازده تن از بهترین بازیگران را در گروهی به نام «بازیگران ملکه[172]» گرد آورد. این گروه تا سال ۱۵۹۳ بهترین گروه تئاتری شناخته می‌شد. بلای طاعون در سالهای ۱۵۹۲ ـ ۱۵۹۳ شرکتهای متعددی را از هم پاشاند یا در یکدیگر ادغام کرد. از این بحران دو شرکت سر بر آوردند که به رقابت با یکدیگر برخاستند: شرکت «بازیگران لرد آدمیرال[173]» به سرپرستی ادوارد آلین[174] و حمایت مالی‌ی فیلیپ هنسلو[175] و شرکت «بازیگران لرد چمبرلین[176]» که با سرمایه‌گذاری مشترك خانواده‌ی بوربیج و بازیگران عمده‌ی گروه تشکیل شد. هنگامی که جیمز اول در ۱۶۰۳ به سلطنت رسید، گروه اخیر به نام شرکت «بازیگران شاه» تغییر نام داد و تا سال ۱۶۴۲ این عنوان را حفظ کرد. بین سالهای ۱۶۰۳ و ۱۶۱۱ سه گروه با اهمیت دیگر سر برآوردند، و پس از آن نیز چهار گروه دیگر. این گروهها یا شرکتها گاه بازسازی و گاه ادغام می‌گردیدند، اما همگی تحت حمایت اعضای خانواده‌ی سلطنتی به حیات خود ادامه می‌دادند. مهمترین این شرکتها، گروه «بازیگران ملکه آن[177]» (۱۶۰۳ ـ ۱۶۱۹)، «بازیگران پرنس هنری[178]» (۱۶۰۳ ـ ۱۶۱۲)، «بازیگران پالسگریو[179]» (۱۶۱۲ ـ ۱۶۳۱)، «بازیگران پرنس چارلز[180]» (۱۶۳۱ ـ ۱۶۴۱)، «بازیگران خانم الیزابت[181]» (۱۶۱۱ ـ ۱۶۳۲)، و «بازیگران ملکه هنه‌ریه‌تا[182]» (۱۶۲۵ ـ ۱۶۴۲) بودند.

پس از ۱۶۰۳ حمایت دربار از جنبه‌های دیگر نیز افزایش یافت. الیزابت سالی پنج نمایش را تماشا



تصویر ۲۶.۷. (●) رابرت دادلی، ارل آو لی ستر، که بسیار مورد علاقه‌ی ملکه بود.

می‌کرد، که در هر بار به طور ثابت ۱۰ پوند به شرکت می‌پرداخت. شاهان استوارت نیز همین مبلغ را می‌پرداختند، اما جیمز اول سالانه هفده نمایش، و چارلز اول (سلطنت ۱۶۲۵ ـ ۱۶۴۹) به طور متوسط سالی بیست و پنج بار تئاتر می‌دیدند. از اینرو درآمدی که از طریق شاهان نصیب شرکتها می‌شد در سده‌ی هفدهم افزایش یافت. هر بازیگری در شرکتهای سلطنتی سالی ۵ پوند دستمزد به اضافه‌ی غذا و چراغ و نفت دریافت می‌کرد. گاهی نیز مبالغی جهت تهیه‌ی غذا، لباس، یا کمك مالی برای دورانی که نمایشهای عمومی نبود از طرف دربار پرداخت می‌شد. به جای این کمکها بازیگران موظف بودند به رونق بالماسکه‌های دربار و میهمانیهای ویژه‌ی درباری کمك کنند. غالب نمایشهای حرفه‌ای برای دربار شبها اجرا می‌شد تا مانع اجراهای عمومی در بعد از ظهر نگردد. لذا باید گفت گروهها از وابستگی به دربار منافع زیادی می‌بردند. از آنجا که نمایش درباری همان نمایشهایی بود که برای مردم اجرا می‌شد، اختلاف چندانی بین تئاترهای درباری و عمومی، چنانکه در ایتالیا رایج بود، وجود نداشت. برخی منتقدان اظهار می‌کنند افزایش نمایشهایی باب طبع دربار موجب افول قدرت درام پس از ۱۶۱۰ گردیده است.

به رغم حمایت مالی‌ی دربار، گروهها به حمایت مردم تکیه‌ی بیشتری داشتند، اما تهیه‌ی یك نمایش به

منابع مالی زیادی نیاز داشت. غالب شرکتهای نمایشی بین سالهای ۱۵۵۸ تا ۱۶۴۲ به صورت شرکت سهامی سازمان یافتند، تا مخاطرات مالی را بین اعضا تقسیم کنند. تعداد سهام متفاوت بود، زیرا همه‌ی اعضا سهامدار نبودند. اساساً شیوه‌ی سهامداری برای بالا بردن سرمایه انتخاب می‌شد، اما بعدها برای اعضای شرکت اعتباری نیز به‌حساب می‌آمد و بقای آنان را با حضور در شورای مدیریت شرکت تضمین می‌کرد. روشهای دیگری نیز در بعضی شرکتها اتخاذ می‌شد، از جمله اینکه شرکتها برای ساختن تئاتر نیز اعضا را شریك می‌کردند. اعضای سهامدار پس از یك دوره‌ی معین بازنشسته شده، و حقوق آبرومندانه‌ای دریافت می‌کردند.

سهامداران برای گزینش و اجرای نمایش، شورایی خود گردان و دموکراتیك داشتند. احتمالاً هر عضوِ صاحب سهم مسؤولیت معینی را نیز در شرکت بر عهده می‌گرفت؛ از جمله نظارت بر تهیه و حفظ اموال، وسایل، لباسها، مدیریت مالی، بازیگری، یا نوشتن نمایشنامه. تخمین درآمد یك بازیگرِ سهامدار مشکل است، زیرا امور مالی پیچیده است. پس از هر اجرا مخارج را از درآمد کل کسر کرده، کنار می‌گذاشتند (مخارجی مثل پرداخت دستمزد نویسنده، مزد «کارگران صحنه»، هزینه‌ی خرید لباس و وسایل صحنه، و چیزهای دیگر). در ۱۶۳۵ یك نفر شاهد در یك جمع نمایشگرِ درباری گزارش داده است که سهامدارانِ گروه «بازیگران شاه» سالانه حدود ۱۸۰ پوند درآمد داشته‌اند. البته خود بازیگران درآمدشان را سالی ۵۰ پوند تخمین زده‌اند که حتی مبلغ اخیر نیز دو برابر مزد یك کارگر یا پیشه‌ور ماهر در آن دوران بوده است. بی‌شك گروه «بازیگران شاه» شرکت ثروتمندی بوده است، اما تا هنگامی که اجرای نمایشها دچار وقفه‌های اجباری نمی‌گردید بازیگران اصلیِ همه‌ی شرکتها احتمالاً مردمی مرفه بودند.

بیش از نیمی از اعضای گروه مزد دریافت می‌کردند، و غالباً به مدت دو سال طبق قراردادی استخدام می‌شدند، و دستمزدی مساوی با دستمزد یك کارگر ماهر دریافت می‌کردند. علاوه بر بازیگران افراد دیگری به عنوان مسؤول صحنه، مسؤول لباس، سوفلورها، و نوازندگان نیز استخدام می‌شدند. تعداد افراد یك شرکت بین ده تا بیست و پنج نفر بود، که گاه بازیگران در نقشهای دوگانه نیز ظاهر می‌شدند.

شرکت همچنین پسران جوانی را می‌پذیرفت تا زیر دست بازیگران بالغ و جا افتاده کارآموزی کنند. در مورد این کارآموزان بسیار کم می‌دانیم. عموماً گفته‌اند که پسران نقش زنان را ایفا می‌کردند، اما هیچ سند قاطعی در این مورد وجود ندارد. احتمال دارد که زنان پیر، بویژه در نقشهای کمدی، توسط مردان اجرا شده باشد. سن شروع کارآموزی بین شش تا چهارده، و پایان آن بین هجده تا بیست و یك سال ذکر شده است. کارآموزان با استاد خود زندگی می‌کردند و غذا و لباسشان را نیز استاد می‌پرداخت، و مخارج شاگرد را از شرکت دریافت می‌کرد. برخی از کارآموزان کسب مهارت کرده و بازیگری کامل می‌شدند، و تعدادی نیز پس از مدتی شرکت را ترك گفته، پیشه‌ی دیگری بر می‌گزیدند.

غالب گروهها مایل بودند در محلی دائمی زندگی کنند، و پس از ۱۶۰۳ موفق شدند برای خود اقامتگاهی دائمی تهیه کنند. پیش از این زمان، در

دوران تعطیل شدن تئاترها، گروهها مجبور به سفر بودند و غالب شرکتها در طول این تعطیلیها ورشکست می‌شدند، یا از طریق فروش نمایشنامه‌ها و حراج انبار لباسهای خود زندگی می‌کردند.

سفر کردن بسیار مشکل بود، زیرا غیر از لندن در هیچ جای دیگری تئاتر دائمی وجود نداشت. از طرفی، با آنکه گروهها مجوز اجرای نمایش داشتند، همواره برای جلوگیری از نمایش آنها بهانه‌هایی وجود داشت، مثلاً به آنها گفته می‌شد مجوز مربوط به این شهر نیست، یا در اینجا خطر شیوع طاعون وجود دارد، و غیره. هنگامی که گروه به شهری می‌رسید، موظف بود اعتبارنامه‌ی خود را به شهرداری ارائه دهد، و شهردار معمولاً اصرار داشت نمایش را یکبار در مقابل او و اشخاص ذیصلاح دیگر اجرا کنند. اگر رضایت مقامات محلی جلب می‌شد، شورای شهر مبلغی را به عنوان انعام به گروه می‌پرداخت و مجوز اجرای عمومی نمایش را صادر می‌کرد. معمولاً برای اجرای این نمایشها از تالارهای شهر استفاده می‌شد، اما اگر گروه اجازه‌ی این کار را نمی‌یافت، مجبور بود در خوابگاهها یا مکانهای عمومیِ دیگر نمایش بدهد. در برخی از شهرها از بازیگران استقبال می‌شد، اما بعکس بعضی از شهرها به گروه پول می‌دادند تا در آن شهر نمایش ندهند. تعدادی از گروهها در دوران ممنوعیت تئاتر به شهرهای دیگر اروپایی سفر کردند، و تئاتر حرفه‌ای آلمان از طریق همین گروهها به وجود آمد.

چون شرکتهای داخل و خارج لندن همه روزه برنامه‌های خود را تغییر می‌دادند، لازم بود مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) متنوعی داشته باشند. نمایشنامه‌ها تا هنگامی که تماشاگر داشتند در مجموعه می‌ماندند، و زمانی که از چشم تماشاگران می‌افتادند در آنها تجدید نظرهایی به عمل می‌آمد. نیاز به ارائه‌ی نمایشهای تازه، شرکتها را وادار می‌ساخت تا با مؤلفان در تماس باشند، و بسیاری از درام نویسان با شرکتها قرارداد داشتند. تا سال ۱۶۰۳ یك نمایشنامه به قیمت متوسط ۶ پوند خریداری می‌شد، اما در ۱۶۱۳ قیمت متوسط یك نمایشنامه به ۱۰ تا ۱۲ پوند افزایش یافت. پس از ۱۶۱۰ علاوه بر این مقدار، مبلغی نیز بابت اجراهای دوم به مؤلف پرداخت می‌شد، و در ۱۶۳۰ معدودی از نویسندگان علاوه بر حقوق هفتگی درآمد اجرای یك روز را نیز به خود اختصاص می‌دادند.

هنگامی که قیمت نمایشنامه‌ای به نویسنده پرداخت می‌شد، آن اثر متعلق به شرکت می‌گردید، و چون قانون حق مؤلف (کپی رایت) وجود نداشت، شرکتها هیچ راهی برای جلوگیری از اجرای نمایشنامه توسط دیگران نداشتند جز آنکه متن نمایشنامه را از دسترس دیگران دور بدارند. نمایشنامه‌های پر طرفدار غالباً توسط ناشران ربوده و چاپ می‌شدند، و هنگامی که شرکتهای صاحب نمایشنامه دچار مضیقه‌ی مالی می‌شدند حق چاپ نمایشنامه را به ناشران می‌فروختند.

هر نمایشنامه قبل از اجرا باید برای دریافت مجوز به سرپرست نمایشها و سرگرمیها سپرده می‌شد، و دفتر نمایشها جملات و بخشهایی را که منافی مسائل اخلاقی، مذهبی، یا سیاسی بود حذف می‌کرد. ظاهراً شرکتها تنها یك نسخه‌ی کامل از اصل نمایشنامه را در اختیار داشتند، و همین نسخه بود که در حاشیه‌ی آن توضیحات لازم در مورد اجرا درج می‌گردید و به دست «سوفلور» سپرده می‌شد. علائمی برای صدا، موسیقی،





تصویر ۲۸.۷. (●) طرحی از ریچارد تارلتون، بازیگر نقشهای کمدی.

تصویر ۲۷.۷. گروهی از بازیگران سیار. در عمق تصویر سکوی صحنه‌ای در بازار شهر دیده می‌شود. (حدود ۱۶۵۱-۱۶۷۶) هر چند این تصویر وضع گروههای فرانسوی در نیمه‌ی سده‌ی هفدهم را نشان می‌دهد، اما احتمالاً بی‌رابطه با کشورهای دیگر اروپایی نیست.

افکتهای مخصوص، ورود و خروج بازیگران، و یادداشتهایی درباره‌ی وسایل صحنه از جمله‌ی این توضیحات بودند. بازیگران تنها دیالوگها و راهنماییهای مربوط به نقش خود را در اختیار داشتند.

معمولاً یکی از اعضای سهامدار، نمایشنامه را با مؤلف، که حضورش لازم بود، تمرین می‌کرد، هر چند مسؤولیت این شخص و تأثیر او بر کل نمایش برای ما روشن نیست. به عنوان یك قاعده، نویسنده‌ی نمایشنامه باید از پیش می‌دانست که برای کدام شرکت می‌نویسد، تا بتواند نمایشنامه‌اش را با امکانات آن شرکت و مهارت بازیگران آن تطبیق دهد.

سوفلور (که کتابدار نیز نامیده می‌شد) مسؤول نمایش در حال اجرا، و نیز مسؤول رونویس کردن دیالوگهای بازیگران مختلف و تهیه‌ی صورت وسایل صحنه، لباس، و موسیقی بود. در جریان اجرای نمایش بر یك صفحه کاغذ «موضوع» یا خلاصه‌ی ساختمان کلی‌ی نمایش (شامل ورود و خروجها، وسایل صحنه، موسیقی، نام شخصیتها، و اطلاعاتی نظیر آن) بر دیوار انتهای صحنه نصب می‌شد تا بازیگران در صورت لزوم بدان مراجعه کنند. هفت خلاصه‌ی داستان از این نوع به دست ما رسیده است.

قوانین پیچیده‌ای برای اداره و جریمه‌ی اعضای خاطی تدوین شده بود. در ۱۶۱۴ گروه «بازیگران خانم الیزابت» با این جریمه‌ها موافقت کرده بودند: برای هر تأخیر در تمرینات یك سیلینگ؛ برای تأخیر در هنگام اجرا ۳ شیلینگ؛ مست بودن در طول اجرا ۱۰

شیلینگ؛ غیبت از یك اجرا ۲۰ شیلینگ؛ و دزدی اموال شرکت ۴۰ پوند.

نام تعدادی از بازیگران بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ برای ما شناخته است، که معدودی از آنها شهرتی دیرپا داشته‌اند. ریچارد تارلتون(۱۸۳) (؟ـ ۱۵۸۸) عضو شرکت «بازیگران ملکه» و بازیگر آزموده‌ی نقشهای کمدی و موزیکال؛ وی اولین بازیگر انگلیسی است که طرفداران فراوانی به دست آورده بود. اولین بازیگر بزرگ انگلیسی ادوارد آلین(۱۸۴) (۱۵۶۶ ـ ۱۶۲۶) بود که نقشهای فاوستوس، تامبُرلین، و باراباس در نمایشنامه‌های مارلو، و نقش هیرونیمو(۱۸۵) در نمایشنامه‌ی کید را خلق کرد. وی در سال ۱۶۰۴ از بازیگری کناره گرفت، اما مدیریت تئاتر را به همراه پدر زنش فیلیپ هِنسلو(۱۸۶) همچنان بر عهده داشت. اعضای دیگر شرکت آلین عبارت بودند از: جان سینگر، ریچارد جونز، تامس تاون، مارتین اسلیتر، ادوارد جوبی، تامس داونتن، و ساموئل راولی.

اعضای شرکت «بازیگران چمبرلین» شهرت پایدارتری کسب کردند، زیرا شکسپیر نیز جزءِ آنان بوده است. بازیگر اصلی‌ی این گروه ریچارد بوربیج(۱۸۷) (حدود ۱۵۶۷ ـ ۱۶۱۹) بود که نقشهایی همچون ریچارد سوم، هملت، لیر، و اتللو را خلق کرد و

تصویر ۲۹.۷. (●) ریچارد بوربیج، سر جیمز بوربیج، که نخستین تئاتر انگلیسی را ساخت. وی را بزرگترین بازیگر دوران خود شناخته‌اند.



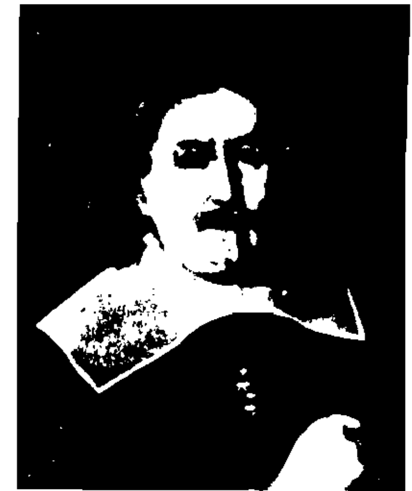
تصویر ۳۰.۷. (●) ویلیام اسلای، بازیگر مشهور انگلیسی در دوران الیزابت.



به عنوان بزرگترین بازیگر عصر خود شناخته شد. اعضای دیگر این شرکت عبارت بودند از: ویلیام کمپ (ـ حدود ۱۶۰۳)، که به خاطر ایفای نقش در کمدیهای سبک و شیرینکاریهایش شهرت دارد؛ اوگوستین فیلیپس[۱۸۸] (ـ ۱۶۰۵)؛ هنری کاندل[۱۸۹] (ـ ۱۶۲۷)؛ جان همینگز[۱۹۰] (۱۵۵۶ ـ ۱۶۳۰)، که مدیر امور مالی نیز بود؛ ویلیام اسلای[۱۹۱] (ـ ۱۶۰۸)؛ تامس پوپ[۱۹۲] (ـ ۱۶۰۴)؛ رابرت آرمین[۱۹۳] (حدود ۱۵۶۸ ـ ۱۶۱۵)، که دلقکی برجسته بود؛ جان لوین[۱۹۴] (حدود ۱۵۶۷ ـ حدود ۱۶۵۹)، که اجرای نقش فالستاف و هنری هشتم از او مشهور است؛ جوزف تیلور[۱۹۵] (حدود ۱۵۸۵ ـ ۱۶۵۲)، که پس از مرگ بوربیج جای او را گرفت؛ و، نیتان فیلد[۱۹۶] (۱۵۸۷ ـ ۱۶۲۰)، که از نظر قدرت بازیگری پس از بوربیج قرار داشت.

علاوه بر این شرکتهای بزرگ، گروههای کوچک معدودی نیز فعالیت تئاتری داشتند. در سده‌ی شانزدهم این گروهها تقریباً همه از پسران همسرا در کلیساهای سلطنتی و کلیساهای جامع تشکیل شده بودند. این پسران از تحصیلات خوبی برخوردار بودند و به عنوان تحصیلِ سخنوری و سلوك، همراه استادان خود در نمایشنامه‌ها شرکت می‌کردند، و برای این کار حتی شهریه نیز می‌پرداختند. پس از جنجال و اعتراضهایی که در اوایل سده‌ی هفدهم در باره‌ی استثمار پسران کلیسا به وجود آمد، این شیوه از رواج افتاد، و این بار دانش آموزانِ مدارس هنری خود گروههایی را تشکیل دادند. گروه پسران بویژه در ۱۵۷۶ تا ۱۵۸۴ و دوباره از ۱۶۰۰ تا ۱۶۱۰ محبوبیت زیادی کسب کرده بود. مهمترین گروه تئاتری پسران بدون تردید گروه پسران کلیسا (که پس از ۱۶۰۴ به نام «بازیگران ملکه» خوانده شد) بود که بین سالهای ۱۶۰۰ و ۱۶۰۸ فعالیت می‌کرد. معمولاً درام نویسان درجه‌ی اول، باستثنای شکسپیر، برای این گروه نمایشنامه می‌نوشتند. این نمایشنامه‌ها برای اجرا در مقابل تماشاگران تحصیلکرده و اشرافی تهیه می‌شدند، از اینرو از نمایشنامه‌های گروههای حرفه‌ای پرمایه‌تر بودند. شاید بتوان گفت افول شرکتهای بچه‌ها (پسران) هنگامی آغاز شد که گروههای حرفه‌ای و شرکتهای بزرگ مالکیت نمایشنامه‌ها و تئاترهای آنان را به دست آوردند.

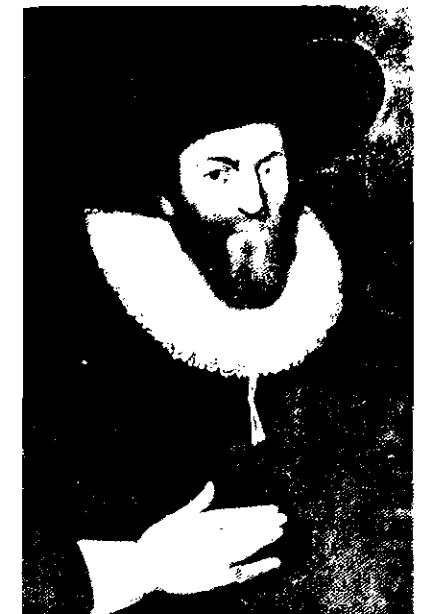
شناخت شیوه‌ی بازیگری در عصر الیزابت، تنها از طریق حدس و گمان میسر است. برخی از محققان شیوه‌ی بازیگری در عصر الیزابت را «قراردادی»، و برخی «واقعگرا» شناخته‌اند. شواهدِ وجود شیوه‌ی «قراردادی» عبارتند از: اجرای نقش زن توسط مردان؛ سبک غیر واقعگرایانه‌ی نمایشنامه‌های موجود؛ وجود پس زمینه‌های قراردادی؛ و وجود مجموعه‌ی نمایشی (ریرتوار) گسترده‌ای که امکان تأمین بازیگر برای همه‌ی نقشها را مشکل می‌ساخته است. از طرف دیگر شواهد واقعگرا بودن نسبی‌ی شیوه‌ی بازیگری در آن دوران عبارتند از منابعی همچون «اندرزهای شکسپیر به بازیگران» در نمایشنامه‌ی هملت؛ اشارات معاصران در مورد شخصیت پردازی‌ی متقاعد کننده‌ی بازیگرانی همچون بوربیج؛ تأکید کمدیها در مورد اقتباس از شیوه‌ی زندگی‌ی آن دوران؛ صداقتی که در نمایشنامه‌ها برای ترسیم روانشناسانه‌ی انسانها به کار رفته؛ و نزدیکی‌ی بازیگر و تماشاگران در طول اجرای نمایش. اگر بخواهیم بر طبق گزارشهای آن دوران قضاوت



تصویر ۳۱.۷. (•) جان لوین، بازیگر مشهور دوران شکسپیر.



تصویر ۳۳.۷. (•) نتن فیلد بازیگر انگلیسی دوران شکسپیر



تصویر ۳۲.۷. (•) ادوارد آلین بازیگر بزرگ انگلیسی در دوران الیزابت.



تصویر ۳۴.۷. (•) لسیکهام بازیگر مشهور انگلیسی در نقش افلیا

کنیم، باید بگوییم که بسیاری از بازیگران تماشاگران را با قدرت، و «صداقت» بازی‌ی خود جذب می‌کردند. البته این امر اطلاع کمی از جزئیات شیوه‌ی بازیگری به ما می‌دهد، زیرا مفهوم «صداقت در بازیگری» از دورانی به دوران دیگر تفاوت فاحشی دارد، در نتیجه شاید نتوان بیش از این گفت که بازیگر خوب کسی بود که صداقت هنری را به مفهوم معاصر خود رعایت می‌کرد.

تئاترهای عمومی

اولین تئاترهای دائمی در انگلستان در سال ۱۵۷۶ گشایش یافتند. یکی از این تئاترها بنای بی‌سقفی بود که برای تماشاگران عادی ساخته شده بود: دیگری تئاتر بلك فرایرز(۱۱۷) بود که از الگوی یك دیر ساخته شده و ویژه‌ی تماشاگران اشرافی بود. رسم بر این است که تئاترهای نوع اول را تئاتر «عمومی(۱۱۸)» و نوع دوم را تئاتر «خصوصی(۱۱۹)» بنامند. این هر دو نوع، تا سال ۱۶۴۲ مرسوم و مورد استفاده بود، اما پس از ۱۶۱۰ شرکتهای عمومی نیز می‌توانستند به مناسبتهایی به هر دو شکل نمایش بدهند.

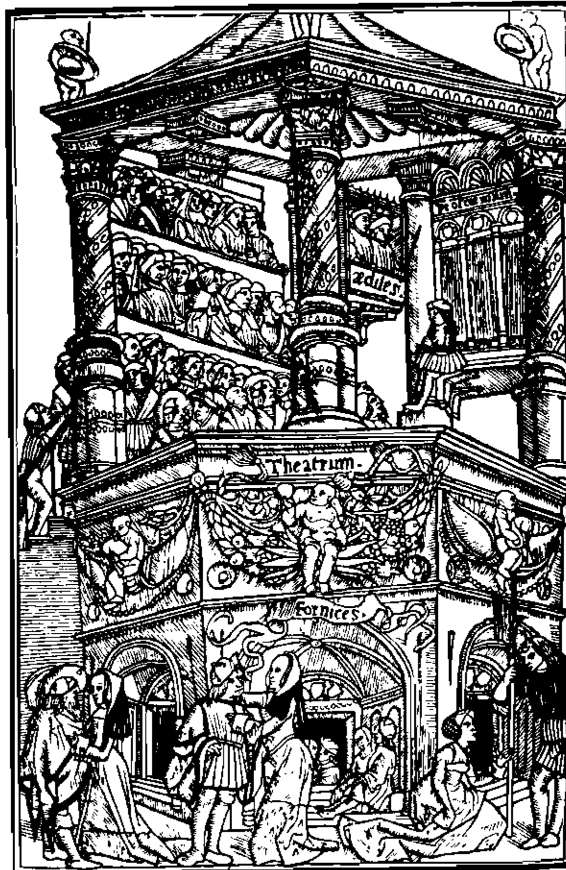
در دهه‌ی ۱۵۷۰ دو سنت محکم در امر نمایش صحنه‌ای به وجود آمده بود: صحنه‌های خارجی و صحنه‌های داخلی. «مجموعه‌های نمایشی»ی مذهبی، نمایشهای خیابانی، مسابقات، نمایشهای اخلاقی، و برنامه‌های شرکتهای وابسته به نجیب‌زادگان در هنگام



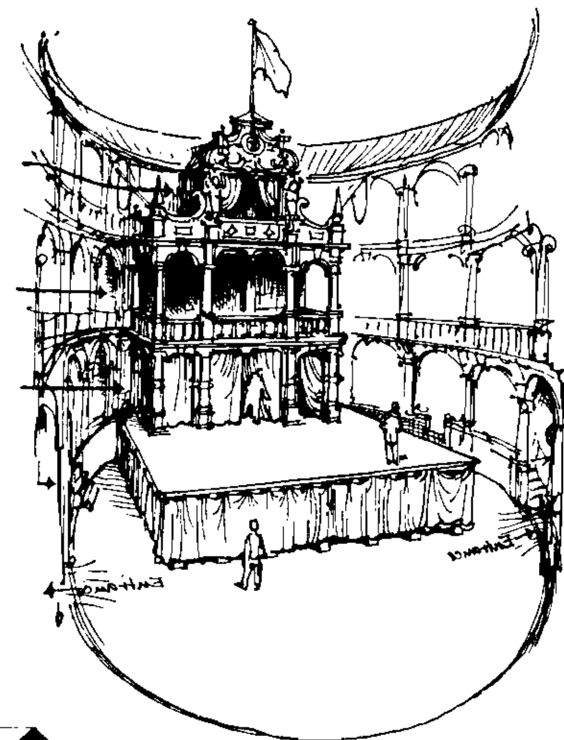
تصویر ۳۵.۷. حیاط اقامتگاه تابارد، لندن. این طرح درست زمانی ترسیم شده است که بنا بود این اقامتگاه را در سده‌ی نوزدهم خراب کنند. ظاهراً این اقامتگاه تا دوران الیزابت اوّل به همین شکل باقی بوده است. هر چند این اقامتگاه برای نمایش تئاتر به کار نمی‌رفت، امّا شکل ظاهری اقامتگاههای الیزابتی را نشان می‌دهد. از کتاب لندن قدیم و لندن جدید اثر تورنبری.

سفر در فضای خارجی نمایش داده می‌شد، و لال بازیها، بدل پوشیها، میان پرده‌ها (اینتر لودها)، و سرگرمیهای ویژه معمولاً در فضای داخلی برپا می‌گردید ؛ بازیگران سیار غالباً در تالارهای شهر، خانه‌های اربابی، یا اقامتگاهها نمایش می‌دادند. در نتیجه باید گفت گروههای تئاتر الیزابتی برای بنای تئاترهای دائمی‌ی خود الگوهای فراوانی داشته‌اند.

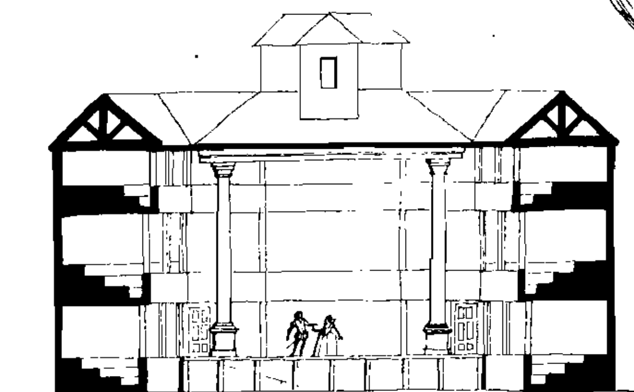
طرح تئاترهای بی‌سقفِ عمومی از دو منشأ سرچشمه گرفته است، یکی حیاط اقامتگاهها، و دیگری میدانهای مسابقات. برای ما مسلم است که بسیاری از گروههای نمایشی، قبل و بعد از ایجاد تئاترهای دائمی در اقامتگاهها نمایش می‌دادند؛ دیگر اینکه حداقل شش اقامتگاه در لندن به عنوان تئاتر به کار می‌رفته است. شکل معمول حیاط اقامتگاههایی که تبدیل به تئاتر شده بودند صحنه‌ای شبیه دکه داشت که در یك طرفِ حیاط ساخته شده، و ایوانها و غرفه‌های



تصویر ۳۶.۷. برداشتی از تئاتر رومی در [illegible] [illegible] تئاترها در [illegible] تصویر [illegible] طرح که در کتاب نمایشنامه‌های ترنس ترسیم شده، در سال ۱۴۹۳ در لیون به چاپ رسیده است. این طرح احتمالاً [illegible] در ساختن «تئاتر» در ۱۵۷۶ [illegible] کرده است. از کتاب رساله‌ای در باب تاریخ تئاتر نوشته‌ی [illegible] (۱۸۹۳)

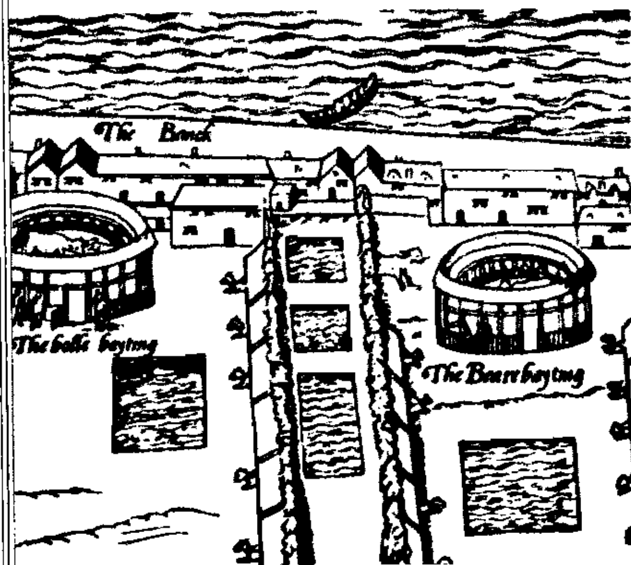


تصویر ۳۷.۷. (●) بازسازی اولین تئاتری که توسط بوربیج ساخته شد و «تئاتر» نام گرفت.



تصویر ۳۸.۷. (●) یك طرح فرضی از تماشاخانه‌های انگلیسی بین سالهای ۱۵۷۰ و ۱۶۰۰. از کتاب طراحی و ساختن صحنه، از مایکل وار.

اطراف حیاط جهت نشستن تماشاگران، قسمتی از حیاط برای تماشاگران ایستاده، و بقیه‌ی حیاط به عنوان صحنه به کار می‌رفت. لذا شاید شکل تئاترهای دائمی از تعدیل چنین صحنه‌هایی به وجود آمده باشد. اخیراً بعضی از محققان احتمال استفاده از این اقامتگاهها را مورد تردید قرار داده، و اظهار می‌دارند که گروههای حرفه‌ای معمولاً در فضای داخلی نمایش اجرا می‌کردند. این عقیده از آنجا ناشی می‌شود که می‌گویند استفاده از حیاط و ایوانِ اقامتگاهها فعالیتهای روزمره‌ی آنها را فلج می‌کرد، از اینرو بازیگران ترجیح می‌دادند در فضای داخلی نمایش بدهند تا در هر شرایطی قادر به کار باشند. برای ما مسلم است اقامتگاههایی که در لندن مورد استفاده‌ی بازیگران قرار داشتند همه «کاروانسرا[۲۰۰]»



تصویر ۳۹.۷. قسمتی از شهر لندن از نقشه‌ی آگاس (این طرح بین سالهای ۱۵۶۹ و ۱۵۹۰ تهیه شده و در ۱۶۳۱ چاپ شده است). توجه کنید که میدانهای گاوبازی و خرس‌بازی بیشتر شبیه ساختمانهای حصاردار هستند تا بناهایی با ایوانهای سه طبقه.

بوده‌اند و اگر کاروانی یا ارابه‌ای در ساعات تعطیلی کاروانسرا سر می‌رسید، احتمالاً مزاحم اجرای نمایشها می‌شد. از طرف دیگر باید درنظر داشت که درآمد حاصله از یك نمایش برای صاحب اقامتگاه مسلماً بیش از درآمد او از طریق کرایه‌ی کاروانسرا بوده است، لذا صاحب اقامتگاه می‌توانست از مشتریانِ مسافر خود خارج از ساعات نمایش پذیرایی کند. به هر حال می‌توان گفت که بسیاری از نمایشهای اقامتگاهها در فضای داخلی اجرا می‌شدند، بویژه در فصل زمستان، و برخی از آنها در صورت مناسب بودن فصل در فضای خارجی به نمایش در می‌آمدند. از اینرو فرضِ الگو قرار گرفتن اقامتگاهها برای تئاترهای دائمی قابل تصور است.

مکان مسابقات گاوبازی، خرس بازی، یا کُشتی نیز برای بنای تئاترهای بی‌سقف الگوی مناسبی محسوب می‌شود. به نظر بعضی از محققان هر مکانی، صرفاً با قرار دادن دکه‌های متحرك به عنوان صحنه، یك تئاتر محسوب می‌شد (و هنگامی که نمایشی اجرا نمی‌شد از این مکان برای منظوری دیگر استفاده می‌کردند). چنین نظری بسته به این است که قبل از سال ۱۵۷۶ مکانهایی نظیر میدان گاوبازی یا میدانهایی نظیر آن وجود داشته باشد، و اگر چنین باشد باز هنوز جای شك باقی می‌ماند. مثلاً در نقشه‌های لندن میدانهای مسابقات را بیشتر شبیه ساختمانهای حصاردار رسم کرده‌اند تا ساختمانهای ایوان‌دار. لذا نمی‌توان با قطعیت گفت که ساختمان تئاترهای دائمی‌ی اولیه در انگلستان از میدانهای مسابقات اقتباس شده بود.

منشأ دیگر بنای تئاترها، که بندرت به آن اشاره شده، تصاویری است که در مجموعه‌ی آثار ترنس وجود دارند. برخی از این تصاویر ایوانهای روبازی را نشان می‌دهند که به شکل غرفه در آمده‌اند، و بر روی یکی از این ایوانها (گالریها) کلمه‌ی «تئاتروم» نوشته شده است. از آنجا که گروههای تئاتری وابسته به اشراف و وابستگان تحصیلکرده‌ی آنها بودند، بعید نیست اگر این تصاویر را توسط آنان از کشورهای دیگر آورده، و الگوی سازندگان تئاترها قرار داده باشند. شاید این امر توضیح دهد که چرا بوربیج نام «تئاتر» را بر ساختمان خویش نهاد، در حالی که این اصطلاح در آن زمان معمول نبود، بویژه قطعاً در مورد آمفی تئاترها یا

ساختمانهای مدوّری، نظیر «تئاتر» بوربیج، به کار نمی‌رفت.

گفته می‌شود خود صحنه نیز از منابع متفرقی مانند واگنهای نمایشی، سکوهای ثابتِ نمایشهای مذهبی، و صحنه‌های جعبه مانند بازیگرانِ سیار اقتباس شده بود. نمای موجود در انتهای صحنه‌ی تئاترهای عمومی ظاهراً با «پرده»ی تالار خانه‌های اربابی نقاط مشترك فراوانی دارد. این نما همچنین با صحنه‌ی انجمنهای ادبی در سرزمینهای پست اروپا (هلند و بلژیك) شباهتهایی دارد. باید گفت عوامل مؤثرِ ممکن بر تئاترهای عمومی‌ی انگلستان فراوانند، اما ارتباط مستقیمی را نمی‌توان با هیچیك از آنها اثبات کرد.

اولین تئاتر دائمی در انگلستان، در سال ۱۵۷۶، توسط جیمز بوربیج، و در مکانی به نام شوردیچ[201]، در حومه‌ی شمالی‌ی لندن ساخته شد. معمولاً گفته می‌شود که این مکان برای فرار از مقررات شهر لندن انتخاب شده است، زیرا گاه اجرای نمایش در شهر ممنوع اعلام می‌شد. همچنین این محل احتمالاً از آن رو خارج از شهر ساخته شد که زمین مناسبی در لندن قابل حصول نبود، و از طرفی شوردیچ در آن زمان تفرجگاه اهالی‌ی لندن محسوب می‌شد. علت هر چه باشد، تصمیم بوربیج برای ساختن یك تئاتر دائمی فکری انقلابی بوده است، زیرا این اقدام موجب تضمین آینده‌ی تئاتر شد.

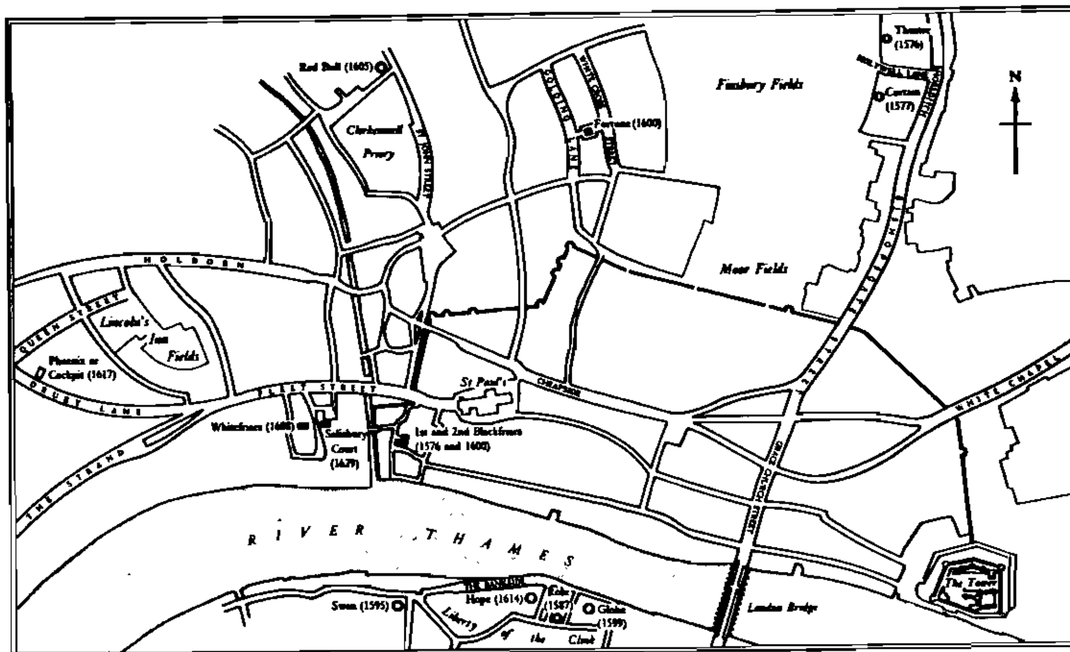
موفقیت بوربیج دیگران را نیز به پیروی ترغیب نمود. بدون احتساب بازسازی و تجدید بنای ساختمانها، تا پیش از ۱۶۴۲، حداقل ۹ تئاتر عمومی به این ترتیب ساخته شدند: تئاتر (۱۵۷۶ ـ ۱۵۹۷)، کِرتن[202] (حدود ۱۵۷۷ ـ ۱۶۲۷)، نیوینگتن بوتز[203] (حدود ۱۵۷۹ ـ حدود ۱۵۹۹)، رُز[204] (۱۵۸۷ ـ حدود ۱۶۰۶)، سوان[205] (حدود ۱۵۹۵ ـ حدود ۱۶۳۲)، گلوب[206] (۱۵۹۹ ـ ۱۶۱۳، ۱۶۱۴ ـ ۱۶۴۴)، فورچون[207] (۱۶۰۰ ـ ۱۶۲۱، ۱۶۲۱ ـ ۱۶۶۱)، رِدبول[208] (۱۶۰۵ ـ ۱۶۶۳)، و هوپ[209] (۱۶۱۳ ـ ۱۶۱۷). این تئاترها همه در خارج از محدوده‌ی شهر، یا در حومه‌ی شمالی، و یا در سواحل جنوبی‌ی رودخانه‌ی تایمز ساخته شدند. همه‌ی این تئاترها، بجز یکی، بین ۱۵۷۶ و ۱۶۰۵، یعنی قبل از تاریخ تأسیس شرکتهایی که صاحب تئاترهای «خصوصی» بودند بنا شده‌اند. پس از ۱۶۱۰ این تئاترها غالباً به عنوان تئاترهای تابستانی مورد استفاده قرار می‌گرفتند که نسبت به تئاترهای خصوصی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داشتند، زیرا تئاترهای خصوصی تئاترهای زمستانی بودند. مهمترین این تئاترهای عمومی عبارت بودند از: «تئاتر»، «گلوب» (که مورد استفاده‌ی گروه شکسپیر بود)، «رُز»، و «فورچون» (که زیر نظر ادوارد آلین و فیلیپ هِنسلو اداره می‌شد).

طرح تئاترهای «گلوب» و «فورچون» نسبت به طرح «تئاتر» امتیازات بیشتری داشت. بعضی از محققان معتقدند که تا قبل از بنای تئاتر گلوب، تئاترها را معمولاً برای مصارف چند گانه با صحنه‌های قابل حمل می‌ساختند، زیرا تئاترداری چنان شغل پا در هوایی بود که ساختن محلی انحصاری برای تئاتر غیر قابل توجیه می‌بود. به نظر ایــن محققان، گلوب با صحنه‌های ثابت و دائمی الگویی شد که در تئاترهای بعدی مورد تقلید قرار گرفت. برای ما ممکن نیست که این تغییر ناگهانی را توجیه کنیم، قدر مسلم آن است که

طرح تئاترهای عمومی از الگوی واحدی پیروی نکرده‌اند. اما پیداکردن شکل کلی تماشاخانه‌های عمومی‌ی انگلیس، تا حد امکان، برای ما ضرورت دارد.

تئاترهای انگلیسی شکلهای متنوعی داشتند (مدوّر، هشت ضلعی، چهار ضلعی)، اما همه به یك منظور بنا شده بودند: محصور کردن یك محل نمایشی به طوری که بتوانند به تعداد زیادی تماشاگر بلیط بفروشند. غالب تئاترها دارای سه ایوان سقف‌دار بودند که بر گرد یك حیاط یا محوطه‌ی وسیعی حلقه می‌زدند. قسمتی از ایوانها دارای غرفه‌های ویژه‌ای بودند که به عنوان شاه نشین خصوصی یا «اتاق لردان» از جایگاه جدا می‌شدند. بجز غرفه‌های خصوصی بقیه‌ی جایگاهها نیمکت داشتند.

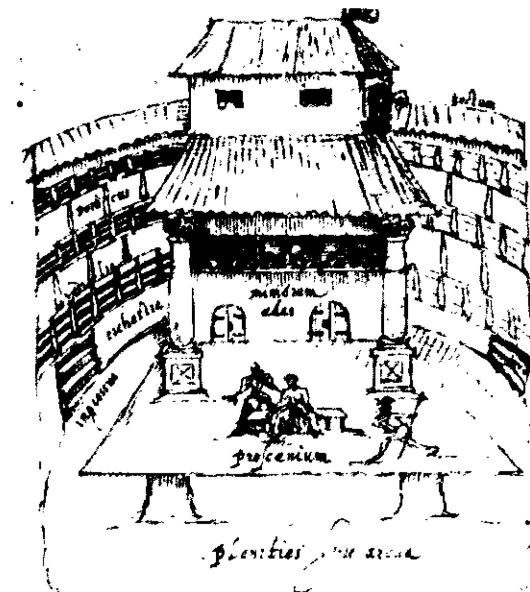
اندازه‌ی کلی بناها متغیر بود، و تنها اندازه‌ی ابعاد تئاتر فورچون به دست ما رسیده است. ساختمان این تئاتر کلاً ۷۱۱ متر مربع و حیاط یا میدانِ آن حدود ۱۸ متر مربع بود. چون در همه‌ی تئاترها صحنه تا حیاط ادامه می‌یافت، لذا بین تماشاگران و صحنه حایلی وجود نداشت. در تئاتر فورچون صحنه حدود ۸



تصویر ۴۰.۷. نقشه‌ی محل تماشاخانه‌های لندن. از کتاب **صحنه‌های شکسپیر ۱۶۴۲.۱۵۷۴** از آندرو گور ۱۶۴۲.۱۵۷۴، (۱۹۷۰)، انتشارات دانشگاه کمبریج.



تصویر ۴۱.۷. بازسازی جی. س. ادامز از تئاتر گلوب. صحنه‌ی اندرونی در پایین و بالای صحنه وایوان نوازندگان در طبقه سوم قابل توجه‌اند. کتابخانه‌ی فولگر.



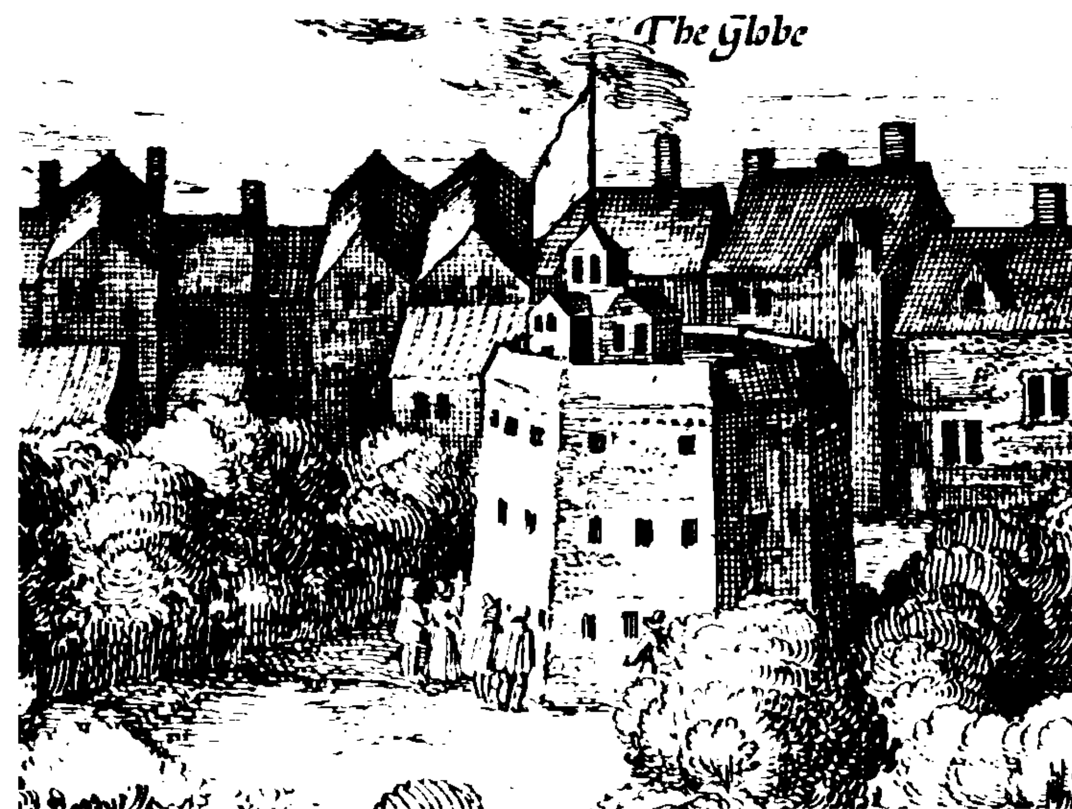
تصویر ۴۲.۷. داخل تئاتر سوان. ۱۵۹۶ طرح اصلی توسط یك مسافر هلندی بنام یوهان دو ویت ترسیم گردیده که به دست ما نرسیده است؛ این نسخه توسط آندرو وان بوشل طراحی شده است. این طرح شرحی بدین صورت داشته «تئاتر سوان... بزرگترین و حیرت‌آورترین تئاترهاست... و گنجایش ۳۰۰۰ نفر را دارد... [این تئاتر] را ستونهای چوبی که به شکل سنگ مرمر نقاشی شده‌اند نگه می‌دارند، که هر بیننده‌ای را به حیرت وامی‌دارد... این تئاتر شباهت به تئاتر رومی دارد...» در این طرح «فضای مخفی» وجود ندارد. چهره‌ی تماشاگران در بالای صحنه قابل توجه است. از کتاب رساله‌ای در باب تاریخ تئاتر اثر باست (۱۸۹۳).

متر عمق و ۱۳ متر طول داشت، لذا در جلوی سکوی صحنه ۸ متر فضای باز باقی می‌ماند و در هر جانب سکو ۲ متر جا برای تماشاگران ایستاده در نظر گرفته شده بود. اندازه و شکل صحنه احتمالاً در تئاترهای دیگر تفاوت داشت، بویژه در تئاترهای هشت گوش و مدوّر. در این تئاترها سکو در دل حیاط فرو می‌رفت به طوری که صحنه از دو جانب دیده می‌شد. معدودی از محققان اظهار می‌دارند که ایوانها محیط داخلی‌ِ تئاتر را کاملاً می‌پوشاندند تا بتوان صحنه را از چهار سو تماشا کرد. صحنه ۱/۲ تا ۱/۸ متر از سطح زمین ارتفاع داشت تا تماشاگران ایستاده هم بتوانند صحنه را ببینند، و در زیر صحنه فضایی برای احداث درهای مخفی و افکتهای مخصوص ایجاد شود.

صحنه‌ی غالب تئاترها، و شاید همه‌ی آنها، به وسیله‌ی سقفی به نام «سایبان» یا «بهشت» پوشیده می‌شد که دو کاربرد داشت: حفظ صحنه از باد و باران، و مخفی کردن وسایل مکانیکی و افکتهای مخصوص. احتمالاً وسایلی همچون تخت پادشاه و دیگر وسایل از این اتاقكِ زیر سقف به صحنه فرستاده می‌شدند. افکتهایی نظیر صدای تندر، آژیر خطر، و غریو توپ نیز از این جایگاه ایجاد می‌گردید. در بعضی از تئاترها آسمان، خورشید، ماه، و علامات صور فلکی در سطح زیرینِ سقف صحنه یا «بهشت» نقاشی می‌شد. در غالب صحنه‌ها دو تیر عمودی یا ستون حایلِ سایبان صحنه بود که بر روی سکوی صحنه کار می‌گذاشتند، اما در تئاتر هوپ «بهشت» با داربستهایی چوبی ساخته می‌شد و قابل تغییر و جابجایی بود.

انتهای صحنه را نماهایی با ارتفاعهایی چندگانه تشکیل می‌داد. در سطح صحنه دو در وسیع وجود داشت که یکی ورودی و دیگری محل عبور اشیاءِ سنگین و پر حجم و قطعات دکور بود. این درها از مهمترین قسمتهای پس زمینه‌ی صحنه به شمار می‌رفتند، زیرا کاربردهای گوناگونی داشتند. تغییر مکان در نمایش معمولاً با خروج بازیگران از یك در و وارد شدن از در دیگر القا می‌شد. این درها معمولاً نماینده‌ی مکان معینی نبودند، اما گاه به عنوان خانه، دروازه، قصر، یا بناهای دیگر گرفته می‌شدند.

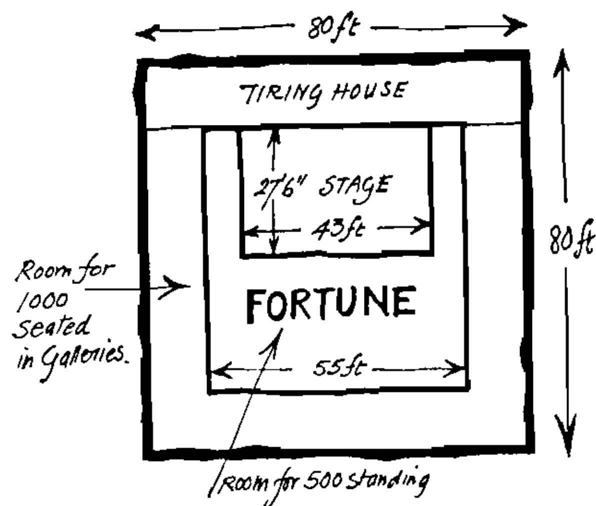
در کف صحنه فضایی نیز به‌نام فضای مخفی وجود داشت. غالب محققان عقیده دارند که «فضای مخفی[۲۱۰]» بین دو درِ انتهای صحنه قرار می‌گرفت. جی. ك. ادامز[۲۱۱] این فضا را «اندرونی‌ِتحتانی[۲۱۲]» یا اتاق «مطالعه» می‌نامد، و آن را همچون یك پروسینیومِ کوچكِ پرده‌دار می‌شناسد. وی معتقد است که این فضا برای اجرای صحنه‌های داخلی مورد استفاده قرار می‌گرفت، که وسایل سنگین را در آن قرار داده و با بلند کردن پرده این فضا را ظاهر می‌ساختند. ك. والتر هاجز[۲۱۳] و دیگران نظر ادامز را رد کرده‌اند. هاجز معتقد است که عقب صحنه حالت «غرفه» داشت و تا جلو ادامه می‌یافت، و اصلاً به منظور نما به کار نمی‌رفت. به نظر وی صحنه‌ی داخلی‌ِ مورد نظر ادامز عملی نبود، زیرا دید محدودی می‌داشت، در حالی که غرفه از سه طرف قابل رؤیت می‌بود. جورج رینولدز[۲۱۴] عقیده دارد که فضای مخفی کمی مرتفعتر از سطح صحنه ساخته می‌شد و توسط چند پله به صحنه متصل می‌شد. دلیل اتخاذ این عقیده آن است که در متن برخی از نمایشنامه‌ها، شخصیتهای نمایش گاه در مقابل تماشاگران می‌بایست از سطحی به سطح دیگر بروند؛ هر چند در تئاترها هیچ راه پله‌ای مشاهده

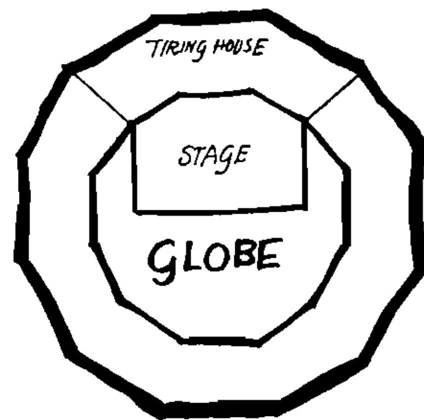


تصویر ۴۳.۷. (•) نمای خارجی تئاتر گلوب، ۱۶۱۶.

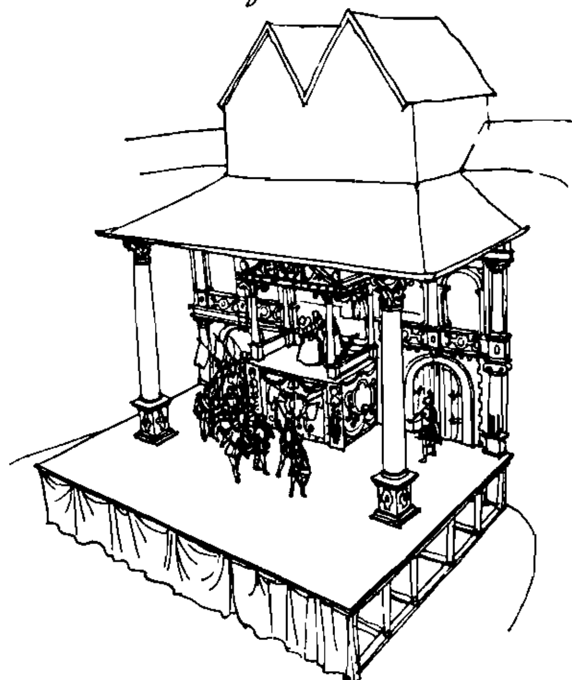
نشده که طبقه‌ی اصلی را به طبقه‌ی دیگری متصل کند.

محققان همچنین وجود فضای مخفی‌ی دائمی را نمی‌پذیرند. ادامز آن را همچون بخشی از معماری‌ی تئاتر می‌شناسد، و هاجز آن را بخشی قابل انتقال در نظر می‌گیرد. نظر هاجز امروزه پذیرفته‌تر است، زیرا تنها تصویر موجود از یك تئاتر عمومی طرحی است که از تئاتر سوان از ۱۵۹۶ به جا مانده است، و یك جای خالی را در میان دو در واقع در نمای صحنه نشان می‌دهد. بعلاوه، رینولدز تأکید می‌کند که در بعضی از نمایشنامه‌ها یك فضای مخفی‌ی دیگر مورد نیاز بود، و برای تأمین آن عواملی همچون عمارتهای قرون وسطایی در صحنه قرار داده می‌شد. ریچارد هوسلی[۲۱۵] میل دارد همه‌ی نظریه‌های موجود را به این ترتیب آشتی دهد. به نظر وی طرح بازسازی‌ی تئاتر سوان که هیچ فضای جداگانه‌ای را در پشت درها قرار نداده صحیح است، زیرا خود فضای پشت درها می‌توانست همین کاربرد را داشته باشد. به نظر وی در دل بنای تئاترهای دائمی، و در پشت هر یك از دو در فضایی قرار دارد که همواره در دسترس بود، و هنگامی که فضای مخفی مورد نیاز نمی‌بود، امکان «حذف» آن وجود می‌داشت (بدین معنی که درها تبدیل به ورودی و خروجیهای قراردادی می‌شدند).





تصویر ۴۴.۷. (•) بازسازی‌ی نقشه‌ی تئاتر «فورچون» براساس اطلاعات به دست آمده از سال ۱۶۰۰، و نقشه‌ی «گلوب» در ۱۵۹۹. از کتاب طراحی و ساختن صحنه از مایکل وار.



تصویر ۴۵.۷. بازسازی س. و. هاجز از تئاترهای الیزابتی که یك عرفه را در انتهای صحنه نشان می‌دهد. از مقاله‌ی بازسازی گلوب اثر هاجز

جدل دیگری نیز بر سر استفاده از فضای مخفی وجود دارد. ادامز معتقد است هم می‌توان در این فضا صحنه‌های زیادی را بازی کرد و هم وسایل پر حجم مورد نیاز صحنه را در آن با پرده‌ای پنهان نمود. محققان دیگر معتقدند فضای مخفی به عنوان فضای معینی به کار می‌رفت و نمایش در فضای اصلی جریان می‌یافت. بر این اساس فضای مخفی باید آن قدر گنجایش می‌داشت تا بتواند وسایلی همچون صندلیها و میزها را در خود جای دهد. رینولدز و برنارد بِکِرمن[۲۱۶] اثبات کرده‌اند که اکثر وسایل صحنه یا در مقابل چشم تماشاگران به صحنه آورده می‌شدند و یا از پشت به داخل صحنه لغزانده می‌شدند. آنها عقیده دارند که فضای مخفی کاربرد بسیار کمی داشته است.

بنابراین مورخان توافق دارند که یك فضای

مخفی در تئاترهای عمومی وجود داشته است، اما درباره‌ی محل، اندازه، و مورد استفاده‌ی آن توافق ندارند. شواهد ما برای اعلام نظر نهایی کافی نیست، اما عقاید رینولدز، بِکِرمن، و هوسلی از عقیده‌ی ادامز پذیرفتنی‌تر هستند.

اختلاف مشابهی نیز بر سر سطح دوم نمای صحنه وجود دارد. تقریباً همه‌ی محققان توافق دارند که چیزی شبیه به محل بازی در بالای درهای ورودی‌ی صحنه وجود داشته است. این فضاها احتمالاً به عنوان پنجره، ایوان، برج وبارو، یا مکانهای مرتفع دیگر به کار می‌رفته‌اند، اما درباره‌ی کاربردهای دیگر این فضا توافقی وجود ندارد. ادامز یك پنجره‌ی شاه‌نشینِ برآمده را بالای هر یك از درهای ورودی قرار می‌دهد که در میان این دو پنجره یك راهروی باریك قرار دارد (تراس یا «تاراس»)، که در زمینه‌ی آن آلاچیق یا شبه شاه نشینی («اندرونی‌ی فوقانی(۲۱۷)») قرار دارد. به نظر وی این راهرو با پرده پوشانده می‌شد و با اندرونی‌ی تحتانی در زیر آن مربوط بود. از طرف دیگر هاجز تأکید می‌کند که قسمت بالای دکه‌ی متحرك (که هنگام استفاده از فضای مخفی به کار می‌رفت) به عنوان مکان بازی مورد استفاده قرار می‌گرفت. این طرح موجود از تئاتر سوان یك ایوان باز در طبقه‌ی دوم را نیز نشان می‌دهد.

مورخان توافق دارند که گاهی در این طبقه‌ی دوم صحنه‌ای بازی می‌شد (مثلاً صحنه‌ی ایوان در رومئو و ژولیت) اما درباره‌ی نوع و تعداد صحنه‌ها توافقی وجود ندارد. یك نظریه‌ی اصلی درباره‌ی صحنه‌های الیزابتی طرح تو در تویی را پیشنهاد می‌کند که در آن صحنه‌ی اصلی، صحنه‌ی عقبی، و صحنه‌ی مرتفع به ترتیب مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. نظریه‌های مخالفی نیز وجود دارند که بر طبق آنها همه‌ی نمایش در صحنه‌ی اصلی اجرا می‌شد و فضاهای دیگر به ندرت به کار می‌رفتند. لسلی هوتسن عقیده دارد که در طبقه‌ی دوم معمولاً تماشاگران می‌نشستند. در هر صورت نقطه نظر هر محققی تنها وی را در بازسازی‌ی خودش از صحنه‌های تئاتر قانع می‌سازد، لذا آن را چندان وسیع و عمیق می‌گیرد تا امکاناتی را که مدعی‌ی آن است در تئاتر جای دهد.

نمای (فاساد) صحنه در بعضی از تئاترها دارای سطح سومی هم بود که البته شواهد موجود بر این نظر اندك‌اند. کسانی که این نظر را پذیرفته‌اند معمولاً آن را «غرفه‌ی نوازندگان» می‌نامند، چون این ایوانها در آغاز برای استقرار نوازندگان به کار می‌رفتند. اگر وجود این غرفه‌ها واقعیت داشته باشد، احتمالاً برای نمایاندن نقاط بسیار مرتفع بوده که مورد استفاده‌ی بازیگران نیز قرار می‌گرفتند.

مورخان به فضای پشت صحنه یا («لباسکنی») تئاترهای عمومی توجه کمی نشان داده‌اند. در بعضی از طرحهای بازسازی شده این مکان را گذرگاهی بزرگتر از یك راهروی ورودی رسم کرده‌اند، و هیچکدام محل مناسبی را برای انبار لباس، مبلمان، و وسایل صحنه در نظر نگرفته‌اند. تنها در بعضی از تئاترها یك ساختمان ضمیمه به اصل بنا می‌افزودند که احتمالاً به عنوان انبار و لباسکنی به کار می‌رفت. به هر حال اطلاعات ما درباره‌ی محل نگهداری‌ی اموال تئاتر بسیار کم است.

محققان امروزی تئاترهای عمومی را همچون بناهایی ساده با داربستهایی بر گرد آن مجسم می‌کنند،

در حالی که شاهدان آن عصر از این تئاترها به عنوان بناهایی مجلل یاد کرده‌اند. دوویت، که در ۱۵۹۶ تئاتر سوان را وصف کرده، می‌گوید ستونهایی که سقف صحنه را نگه می‌دارند همچون سنگ مرمر نقاشی شده‌اند. از طرفی می‌دانیم شرکتها پس از کسب اعتبار، تئاترهای مجلل و بزرگی ساختند. باید به خاطر داشت که گزارشهای بعدی از تئاتر الیزابتی توسط کسانی نوشته شده که طرفدار صحنه‌های ایتالیایی بودند، و عدم توجه به زرق و برق و تخیل‌پروری از نظر آنها ساده‌بینی و ساده‌گرایی بوده است.

چون شرکتهای معدودی قادر به ساختن تئاتری برای خود بودند، لذا اکثرشان برای این کار پول قرض می‌گرفتند یا در تئاترهای اجاره‌ای نمایش می‌دادند. بوربیج برای ساختن تئاتر خود از خواربارفروشی به نام جان برایان(۲۱۸) پول قرض گرفت، که قبلاً تئاتری در اقامتگاه «رِدلایون(۲۱۹)» ساخته بود. تئاترهای دیگر متعلق به فرانسیس لانگلی(۲۲۰)، سازنده‌ی تئاتر سوان، و آرون هولاند(۲۲۱)، سرمایه‌گذار اصلی‌ی تئاتر «ردبول» بود. مهمترین و موفق‌ترین صاحب تئاتر فیلیپ هنسلو بود که تئاتر رُز، فورچون، و هوپ را ساخت. هنسلو نه تنها تئاتر می‌ساخت، بلکه به گروههایی که در آن نمایش می‌دادند قرض هم می‌داد و دفتر حساب وی از منابع اصلی‌ی تحقیقات ما درباره‌ی تئاتر الیزابتی به شمار می‌آید. در ۱۵۹۸ شکل مالکیت تئاتر تغییر کرد، و آن هنگامی بود که بوربیج در تئاتر گلوبِ خود شکسپیر و چهار تن دیگر را شریك کرد. موفقیت این طرح موجب شد که تئاترهای کِرتن، فورچون، رِدبول، و چند تئاتر خصوصی‌ی دیگر نیز این سیاست را پیش گیرند.

صاحبان تئاتر یا «تماشاخانه داران» مسؤول نگهداری‌ی ساختمان، پرداخت اجاره‌ی زمینهایی که تئاتر در آنها ساخته شده بود، و پرداخت دستمزد کسانی بودند که مسؤول دریافت بلیط ورودی بودند. سیاست خرید سهم شرکت از تئاتری به تئاتر دیگر تفاوت داشت، و مبنای تحقیقات ما رسیدهایی است که از تئاتر گلوب به دست آمده است. دریافتی از تماشاگرانی که در قسمت حیاط می‌نشستند متعلق به بازیگران بود، و عواید بلیطهایی که برای جایگاههای ویژه و ایوانها (گالریها) فروخته می‌شدند به طور مساوی بین اعضای گروه و صاحب تئاتر تقسیم می‌گردید. صاحبان تئاتر درآمدهای دیگری از جمله اجاره‌ی تئاتر به بازیگران غیر حرفه‌ای، مسابقات شمشیربازی، رقص، و نمایشهای سرگرمی‌ی دیگر، و فروش چیزهای گوناگون در محوطه‌ی جایگاه در حین نمایش به دست می‌آوردند. یکی از منابع درآمد غالب تئاترها کافه‌ای بود که در آن آبجو، اِیل، و شراب می‌فروختند. تماشاخانه‌داران، و گاه بازیگران نیز، از این درآمد اضافی سهم می‌بردند.

تئاترهای خصوصی

هر چند مورخان غالباً مشخصه‌ی تئاترهای قبل از تشکیل کشورهای مشترك المنافع(۲۲۲) را تئاترهای عمومی می‌شناسند، اما چنین به نظر می‌رسد که نمایشها بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ عموماً در فضاهای داخلی اجرا می‌شدند. بسیاری از نمایشهای داخلی در دیرها، تالارهای شهر، اقامتگاهها، و یا

دربارها اجرا می‌شدند، اما آنچه در اینجا مورد نظر ماست تئاترهای «خصوصی» هستند.

در این مورد که چرا تئاترهایی را که درهای آن به روی عموم باز بود خصوصی می‌نامیدند توضیحات زیادی داده شده است، که هیچیك از این توضیحات کاملاً قانع کننده نیستند، اما وجه تمایز این تئاترها با تئاترهای عمومی، کاربرد این اصطلاح را روشن‌تر می‌سازد: تئاترهای خصوصی معمولاً سقف داشتند؛ گنجایش آنها نصف گنجایش تئاترهای عمومی بود؛ و ورودیه‌ی این تئاترها بسیار گرانتر از تئاترهای عمومی بود؛ این تئاترها موظف بودند برای همه‌ی تماشاگران جای نشستن فراهم آورند؛ و به جای روغن چراغ به وسیله‌ی شمع روشن می‌شدند. تفاوتهای دیگر مربوط به گروه نمایش دهنده و محل نمایش است که اهمیت بیشتری دارد. غالب تئاترهای خصوصی در مناطق «آزاد[۲۲۳]» لندن ساخته می‌شدند.این مناطق ــ که عمده ترینشان بلك فریِرز و وایت فریِرز[۲۲۴] بودند ــ در ابتدا جزء موقوفات دیرها بودند که بعدها در سال ۱۵۳۹ دربار آنها را تصاحب کرد؛ هر چند بعدها قسمت اعظم آنها به اشخاص دیگر واگذار شد. این مناطق تا ۱۶۰۸ هنوز جزء قلمرو شاه محسوب می‌شدند، لذا با آنکه در محدوده‌ی شهر لندن قرار داشتند، تحت نظارت شهرداری نبودند. علاوه بر آن، اولین تئاترهای خصوصی که در منطقه‌ی آزاد ساخته شدند از ممنوعیت نمایش معاف گردیدند. شاید مهمترین مشخصه‌ی تئاترهای خصوصی آن باشد که تا ۱۶۰۸ در اختیار گروههای پسران (بچه‌ها) قرار داشتند، که بازیگرانی غیر حرفه‌ای، و از تهمتهای بازیگران حرفه‌ای بری بودند. بهترین درام‌نویسان عصر، یعنی لی‌لی، جانسُن، چاپمن، و مارستن ترجیح می‌دادند برای شرکتهای پسران نمایشنامه بنویسند. از اینرو تئاترهای خصوصی آراسته‌تر، مجلل‌تر، و گرانتر از تئاترهای مشابه خود در فضاهای خارجی بودند.

اولین تئاتر خصوصی، که اولین تئاتر بلك فریِرز هم محسوب می‌شود، در سال ۱۵۷۶ گشوده شد، یعنی همان سالی که تماشاخانه‌ی «تئاتر» هم بنا گردید. در آن زمان شرکتهای پسران هنوز از نظر جلب تماشاگران اشرافی بر شرکتهای حرفه‌ای ترجیح داشتند، شاید به این دلیل که تئاتر حرفه‌ای هنوز درام‌نویسان ممتاز را جذب نکرده بود. پیش از ۱۵۷۶ گروههای پسران معمولاً سالی یك یا دو نمایش می‌دادند، و شاید برای جلب تماشاگران بیشتر از میان لندنیهای تحصیلکرده بود که این تئاتر بنا شد.

چون بلك فریِرز یکی از مناطق اعیان نشین بود، لذا منطقی بود که ریچارد فارانت[۲۲۵]، سرپرست همسرایان کلیسای سلطنتی در ویندسور، آنجا را برای ساختن تئاتر انتخاب کند. وی برای گرفتن امکانات لازم جهت اجاره‌ی وسایل صحنه چنین عنوان می‌کرد که این وسایل ضرورت دارد زیرا پسران را برای بازی در مقابل ملکه تعلیم می‌دهد، در غیر این صورت امکانات کمتری به او می‌دادند. در گزارشهای موجود هیچ اشاره‌ای در مورد اجرای نمایش در مقابل تماشاگران عادی وجود ندارد. پنهانکاریهای فارانت موجب شد که شکایتهایی از او به عمل آید و در سال ۱۵۸۴ جلوی نمایشهای پسران گرفته شد، اما تا پیش از تعطیلِ نمایشهای خصوصی تعدادی از گروههای مختلفِ تئاتر پسران مدارس همسرایی، با مدیریتهای مختلفی، در بلك فریِرز نمایش داده بودند. فارانت در

۱۵۸۰ درگذشت. گروه پسران بعدها در مکانهای دیگری نمایش داد، تا اینکه در ۱۵۹۶ تئاتر «خصوصی» بکلی از رواج افتاد.

مهمترین تئاتر خصوصی، دومین تئاتر بلك فریِرز بود که جیمز بوربیج در ۱۵۹۶ ساخت، زیرا مدت اجاره نامه‌ی تماشاخانه‌ی «تئاتر» در ۱۵۹۷ به سر می‌رسید. هنگامی که بوربیج ساختمانهای نویافته‌اش در بلك فریِرز را به تماشاخانه بدل کرد، ساکنان محل بر علیه اجرای نمایشهای حرفه‌ای شکایتی تقدیم دادگاه کردند. با مرگ بوربیج در ۱۵۹۷، چون اجاره‌ی بلك فریِرز را به پسرش ریچارد واگذار کرده بود، پسرش بعدها تئاتر گلوب را در آنجا بنا کرد. پسر بوربیج در سال ۱۶۰۰ بلك فریِرز را به مدت ۲۱ سال به هنری ایوانز[۲۲۶] اجاره داد، و او با اجازه‌ی سرپرست کلیسای سلطنتی تئاتری را با گروه پسران به راه انداخت. در ۱۶۰۴، پس از کسب اجازه از جیمز اول نام «گروه بازیگران ملکه[۲۲۷]» را برای این گروه برگزید. بین ۱۶۰۰ و ۱۶۰۸ گروه بلك فریِرز از محبوبترین و موفق‌ترین گروههای نمایشی در لندن محسوب می‌شد که به طور جدی با گروههای حرفه‌ای رقابت می‌کرد. تمایل ساکنان بلك فریِرز برای پذیرش شرکت پسران، پس از طرد گروههای حرفه‌ای، نشانه‌ی اختلاف شدیدی است که در مورد دو نوع تئاتر در آن دوران وجود داشته است.

با آنکه «گروه بازیگران ملکه» گروه محبوبی بود، گاه با دربار دچار اختلاف می‌شد. این اختلافات عموماً به خاطر اجرای نمایشهایی بود که از نظر دربار اهانت سیاسی محسوب می‌شدنددر ۱۶۰۸ جیمز اول آن قدر از دست این گروه به خشم آمد که دستور انحلال آن را صادر کرد، در نتیجه بار دیگر ریچارد بوربیج توانست بلك فریِرز را تصاحب کند. با فروکش کردن خشم شاه، «گروه بازیگران ملکه» بار دیگر توانست در آنجا نمایش بدهد. این گروه سپس در ۱۶۰۶ به تئاتر دیگری به نام وایت فریِرز که برای گروه دیگری ساخته شده بود رفت. تا سال ۱۶۱۴ «گروه بازیگران ملکه» در آنجا برنامه اجرا می‌کرد، و سپس بار دیگر به بلك فریِرز برگشته و بدون اجازه در تالار پورتر[۲۸۸] نمایش اجرا کرد، که احتمالاً دلیل انحلال گروه در سال ۱۶۱۷ همین امر بوده است. در سالهای ۱۶۳۷ ـ ۱۶۴۲، دیگر گروه غیر حرفه‌ای پسران دیده نشده، و در این هنگام کریستوفر و ویلیام بیستن[۲۲۹] یك آموزشگاه تئاتر برای داوطلبان جوان (به نام پسران بیستُن) تأسیس کردند.

تا سال ۱۶۱۰ تئاترهای خصوصی عمدتاً به وسیله‌ی پسران اداره می‌شدند. پس از این تاریخ از محبوبیت این گروهها کاسته شد، و تئاترهای خصوصی نیز به دست گروههای حرفه‌ای افتاد. اولین تغییر مهم در ۱۶۰۸ اتفاق افتاد، و این هنگامی بود که بوربیج دوباره اجاره‌ی بلك فریِرز را به دست آورد. جیمز اول به گروه «بازیگران شاه» دستور داد به آنجا بروند، اما به علت بروز طاعون این گروه تا ۱۶۱۰ به آنجا نقل مکان نکرد. کریستوفر بیستُن سپس یك میدان جنگ خروسها (کاك پیت[۲۳۰]) را در ۱۶۱۶ تبدیل به یك تئاتر خصوصی کرد. این تئاتر نیز آتش گرفت، و پس از دوباره سازی تئاتر فونیکس نام گرفت. این تئاتر به ترتیب مورد استفاده‌ی گروههای بازیگران ملکه، بازیگران پرنس، بازیگران خانم الیزابت، بازیگران ملکه هنه‌ریه‌تا، و پسران بیستن قرار گرفت و تا آغاز

جنبش اصلاح دینی همچنان فعال بود. تئاتر «سالیسبوری کورت» در سال ۱۶۲۹ ساخته شد که مورد استفاده‌ی گروههای «بازیگران شاه»، بازیگران چارلز، و بازیگران ملکه قرار گرفت. علاوه بر آن در سال ۱۶۲۹ چارلز اول تماشاخانه‌ی سلطنتی را توسط اینیگو جونز[۳۱] به صورت یك تئاتر دائمی در آورد، تا گروه «بازیگران شاه» برای دربار در آنجا نمایش بدهند (نقشه‌های این تئاتر هنوز موجود است). روی هم رفته بین سالهای ۱۵۷۶ و ۱۶۴۲ هفت تئاتر خصوصی در لندن ساخته شد.

تئاترهای خصوصی به تدریج پس از مدتی جایگاه اصلی‌ی گروههای حرفه‌ای گردیدند. گروه «بازیگران شاه» از اواسط اکتبر تا اواسط مه در بلك فرِیرز، و پنج ماه بقیه را در گلوب نمایش می‌داد. از آنجا که درآمد حاصله از نمایش در بلك فرِیرز دو برابر و نیم درآمد گلوب بود، طبیعی است که گروه ترجیح می‌داد غالباً در فضاهای داخلی نمایش بگذارد. با رونق گرفتن تئاترهای خصوصی اعتبار تئاترهای عمومی کاهش یافت، هر چند که نمایشهای تابستانی همواره در تئاترهای عمومی برپا می‌شدند.

تئاتر بلك فرِیرز دوم از نظر اعتبار و وسعتِ امکانات مهمترین تئاتر خصوصی به شمار می‌رفت، و مورد تقاضای گروههای بسیار بود. ایروین اسمیت در کتاب تئاتر بلك فریرز شکسپیر، که از کاملترین منابع ما



تصویر ۴۶.۷. (•) بازسازی‌ی تئاتر بلك فریرز دوم در ۱۵۹۷. صحنه‌ی اندرونی‌ی پرده‌دار در هر دو طبقه، و تماشاگرانِ نشسته در دو جانب سکوی صحنه قابل توجه‌اند. طراحی توسط جی. هـ. فارار.

در مورد تئاترهای خصوصی است، ابعاد این تئاتر را چنین می‌نویسد: اتاقی به طول ۳۰ متر و به عرض ۱۴ متر، که ۱۰ متر آن ویژه‌ی لباس‌کنی و استراحت بازیگران است، و فضایی به ابعاد ۲۰ متر در ۱۵ متر اختصاص به جایگاه تماشاگران و صحنه دارد. مورخان دیگر ابعاد اخیر را برای کل فضای تئاتر ذکر کرده‌اند.

ما می‌دانیم که این تئاتر ایوانهایی داشته (تعدادشان از یك تا سه ذکر شده) و هر ایوان دارای اتاقکهایی اختصاصی (غرفه ـ گالری) با قفل بوده است. این اتاقکها جایگاه اختصاصی اشراف و برجستگان محسوب می‌شد و جایگاه تماشاگرانِ دیگر در گود (حیاط) تئاتر ساخته شده بود. صحنه تا محاذات چشم تماشاگرانِ نشسته در سالنِ اصلی بالا آمده بود، که اسمیت این ارتفاع را یك متر ذکر می‌کند (هوسلی این ارتفاع را ۱/۵ متر ذکر کرده است). اسمیت این تئاتر را بر اساس تحقیقات ادامز از تئاتر گلوب ترسیم کرده است، که برخی محققان آن را نپذیرفته‌اند. با وجود این، غالب محققان معتقدند که پس‌زمینه‌ی صحنه در تئاترهای خصوصی از هر نظر شبیه به تماشاخانه‌های عمومی بوده است.

ابعاد صحنه‌ی اصلی در تئاتر بلك فریرز از ۶ متر عمق و ۹ متر عرض، تا ۷/۵ متر عمق و ۱۴ متر عرض برآورد شده که از تئاتر فورچون (۱۳ × ۸/۵ متر) کوچکتر بوده است. صحنه‌ی این تئاتر باز بوده و طاق پروسینیوم و پرده‌ی جلو نداشته است.

هر چند محققان به دومین بلك فریرز توجه بیشتری دارند، زیرا وابسته به گروه شکسپیر بوده، اما امروزه تئاتر کاك پیت در دربار اهمیت بیشتری یافته است. اخیراً معلوم شده که مجموعه‌ی نقشه‌های به دست آمده (که مدتها پیش کشف شده، اما بتازگی مورد توجه قرار گرفته‌اند) توسط اینیگو جونز طراحی شده‌اند. وی این نقشه‌ها را هنگام تبدیل میدان جنگ خروسها به تئاتر، در سال ۱۶۲۸ ترسیم کرده است.

کاك پیت با وسعتی حدود ۲۰ متر مربع در داخلِ یك میدان مسابقه‌ی هشت ضلعی قرار داشت، که سه ضلع این هشت ضلعی تبدیل به صحنه شده بود. جایگاه شاه درست در مقابل نمای صحنه، و جایگاه دیگران در فضای اصلی‌ی محوطه قرار داشت که از دو ایوان تشکیل شده بود. شکل صحنه نیمدایره و حدود ۱۱ متر عرض و ۵ متر عمق داشت. پس‌زمینه‌ی صحنه یك نمای دو طبقه به شیوه‌ی تئاتر و الیمپیکو ساخته‌ی پالادیو بود، زیرا جونز از شیفتگان پالادیو بود. پنج ورودی در صحنه بود که وسیع‌ترین آنها در انتها و مرکز صحنه قرار داشت و دارای سردرِ قوسی، و عرضِ بیش از یك متر بود. هیچیك از درها خاصیت «صحنه‌ی داخلی» را نداشتند، اما همه‌ی ورودیها را می‌شد به عنوان «فضای مخفی»به کار گرفت. طبقه‌ی دوم صحنه تنها یك ورودی داشت (مستقیماً در بالای درِ مرکزی) که به عنوان فضای بازی قابل استفاده بود.

چون نمایشهایی که در تئاتر کاك پیت در دربار اجرا می‌شدند، از تئاترهای عمومی و خصوصی می‌آمدند، لذا جزئیات صحنه‌ی آنها نیز به گونه‌ی تئاترهای عمومی ساخته شده بود، از اینرو غالب محققان معتقدند که نقشه‌های جونز قابل اعتمادترین مدارکی است که می‌توان تئاترهای رایج بین سالهای ۱۵۷۶ و ۱۶۴۲ را بر اساس آنها بازسازی کرد. اگر این استدلال قانع کننده باشد، باید درباره‌ی مباحثی که تئاترهای الیزابتی را با فضایی پیچیده برای بازی‌و



تصویر ۴۷.۷. نقشه‌ی عمودی‌ی تئاتر کاك‌پیت در دربار، صندلی شاه در مقابل صحنه قرار دارد. طرح از اینیگوجونز. کالج وُرسستر، آکسفورد

صحنه‌ی داخلی در طبقه‌ی دوم فرض می‌کنند، تردید کرد.

صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، و افکتهای مخصوص

اگر چه مورخان پذیرفته‌اند که در تئاتر الیزابتی نمای صحنه پس‌زمینه همه‌ی نمایشها بود، اما نحوه‌ی صحنه پردازی در این دوره برای ما روشن نیست. منبع اصلی‌ی اطلاعات ما در این مورد نمایشنامه‌ها، گزارشهای سرپرست نمایشها، و یادداشتهای هنسلو، یکی از صاحبان تئاتر، می‌باشد.

تعدادی از محققان نمایشنامه‌ها را از نظر نیازهای صحنه‌پردازی تجزیه و تحلیل کرده‌اند، اما نتیجه‌ی تحقیقات آنها متفاوت است، از آنرو که مبنای فرضیاتشان متفاوت بوده است. به نظر بعضی از آنان بازیگران تنها متکی به «دکورهای زبانی(۲۳۱)» بوده‌اند (یعنی هنگامی که از نظر دراماتیك دکوری مورد نظر بوده، آن را به زبان می‌آوردند، زیرا این ناظر در صحنه وجود نداشته‌اند). گروه دیگر معتقد است تماشاگر انتظار دارد آنچه را که دیالوگ بیان می‌کند به صورت قطعات دکوری ببیند. احتمالاً هیچیك از این نظرها صحیح نیست. مطالعات رینولدز درباره‌ی تئاتر «ردبول» به این نتیجه می‌رسد که گروهها و شرکتها از یك قانون ثابت پیروی نمی‌کردند، بلکه خود را با امکانات موجود تطبیق می‌دادند. اما غالب محققان برآنند که اگر هم دکوری به کار می‌رفته، باید دنباله‌ی دستاوردهای قرون وسطی و عمارتهای آنان بوده باشد، و نه صحنه‌های پرسپکتیو ایتالیایی.

تحقیقات اخیری که توسط ت. ج. کینگ(۲۳۲) از همه‌ی نمایشنامه‌های سالهای ۱۵۹۹ تا ۱۶۴۲ صورت گرفته نشان می‌دهد که چنین عواملی در صحنه به کار





تصویر ۴۸.۷. نما و نقشه‌ی صحنه‌ی کاك‌پیت در دربار، ۱۶۲۹ـ۱۶۳۰. این طرح در یك بنای قدیمی ساخته شده و شکل آن را تغییر داده‌اند تا بازیگران همگی نمایش در قصر در آنجا بازی کنند. کالج وُرسستر، آکسفورد

می‌رفتند: نیمکت، میز، صندلی، و چهارپایه؛ تختخواب؛ فرش و کوسن؛ آویزها، پرده‌ها و دیوارهای کاذب؛ کرسیهای ایالتی و تختهای سلطنتی؛ چادرها و سایبانها؛ منبر و محراب؛ پایه‌ها، داربستهای چوبی، تیرهای صُلابه و دار؛ تخت روان، تابوت، اجساد مرده، و کجاوه؛ حصار و نرده؛ ارابه و اسبهای جهنده؛ سواحل دریا و غارها؛ علفزار، درخت، شاخ و برگ و تنه‌ی درخت و گل. در فهرستی که در ۱۵۹۸ از یادداشتهای هنسلو به دست آمده نیز اقلام مشابهی وجود دارد: سه درخت، سه صخره (که دو تای آنها متعلق به سواحل باتلاقی هستند)، دو مقبره، دو برج کلیسا با زنگ، دروازه‌ی جهنم، یك جفت پله، ارابه‌ی فایتون(۲۳۳)، یك قفس، یك پارچه‌ی نقاشی شده از نمای شهر رم، یك اصطبل، یك سایبان چوبی، یك تختخواب، و وسایل متفرقه‌ی دیگر. این فهرست را با مراجعه به یادداشتهای دیگر هنسلو می‌توان همچنان تعمیم داد.

گزارش سرپرست نمایشها در اواخر سده‌ی شانزدهم همچنین فهرست اشیائی را که در نمایشهای درباری به کار می‌رفت ذکر می‌کند. هنگامی که گروههای حرفه‌ای در مقابل ملکه نمایش می‌دادند، دفتر نمایشها انباری در اختیار آنها می‌گذاشت تا وسایل مورد نیاز خود را بردارند. در این گزارش اشیاء زیر نقل شده است: صخره‌ها، کوهها، برج و باروها، درختستان، خانه‌ها (که همه یادآور عمارتهای قرون وسطایی هستند)، تعدادی آویز، پارچه و پرده. اکثر این اشیاء برای تزیین خود تالار به کار می‌رفتند. اجرای نمایش در قصر مجللتر از تئاترهای عمومی بود، اما تفاوت آنها برای ما روشن نیست.

بر اساس منابع موجود می‌توان گفت که دکورهای صحنه‌های تئاتر الیزابتی دنباله‌ی سنتهای قرون وسطایی بوده‌اند. سکوی صحنه اساساً همان صحن (یا پلاته) بود، و هویت آن با قرار دادن وسایل



تصویر ۴۹.۷. یك طرح ابتدایی منتسب به صحنه‌ای از نمایش تیتوس آندرونیکوس اثر شکسپیر در ۱۵۹۵. برخی از محققان آن را یك طرح جعلی متعلق به سده‌ی نوزدهم می‌دانند.

مختلف تغییر می‌یافت. این صحنه‌ها غالباً مکانهایی خنثی بودند که توسط دیالوگ یا وسایل کوچکی مثل درخت، علفزار، چادر، معبد، مقبره، میله‌های زندان، تختها و سریرها هویت می‌یافتند. برخی وسایل صحنه آن‌قدر بزرگ و سنگین بودند که حتی هنگام تغییر دکور نیز در آنجا می‌ماندند، اما تا زمانی که به کار برده نمی‌شدند، نادیده گرفته می‌شدند. وسایل دیگری بودند که با برداشتن پرده‌ای ظاهر می‌گشتند، یا از فضای مخفی به داخل صحنه لغزانده می‌شدند. وسایل سبك در مواقع لزوم توسط مستخدمان به داخل و خارج صحنه برده می‌شدند. رینولدز اظهار می‌دارد که تعداد قطعات دکور هر نمایشی به امکانات شرکت و تعداد وقایع نمایش بستگی داشت، زیرا گروههای نمایشی کار خود را بیشتر با امکانات وفق می‌دادند تا اصول. ظاهراً نه تماشاگران و نه بازیگران شکوه‌ای از ناسازگاری‌ی دکور با نمایش نداشته‌اند.

گروهها اشیائی را تهیه و انبار می‌کردند که بتوانند در نمایشهای گوناگون به کار برند، و کوششی برای افزایش وسایل صحنه مشاهده نمی‌شود؛ ظاهراً وسایل مورد نیاز به تدریج و تصادفی به انبار افزوده می‌شدند، از اینرو گزارش هنسلو ذکری از پرداخت دستمزد به نقاش و نجار نکرده است. وسایل تئاتر را یك «انباردار صحنه» محافظت می‌کرد. وی همچنین مسؤول صحنه، وسایل و صدای صحنه بوده است.

صحنه‌های پرتجمل بعد از ۱۶۰۳ که نفوذ دربار افزایش یافت متداول شدند. در آن هنگام بازیگران بشدت تحت تأثیر سنتهای بالماسکه در دربارهای ایتالیایی قرار گرفتند، زیرا بازیگران حرفه‌ای بین سالهای ۱۶۰۳ و ۱۶۴۲ سالانه حدود ۱۷ تا ۲۵ بار در قصر نمایش می‌دادند. گاه از بازیگری دعوت می‌شد تا قطعه‌ای را در دربار برای حضار بخواند یا درباریان را در راه‌اندازی بالماسکه یاری دهد. شرکتهای پسران حدود سال ۱۶۰۵ عناصری صورتك مانند به کار گرفتند، و هنگامی که بعدها شرکتهای حرفه‌ای تئاترهای خصوصی را تصاحب کردند این شیوه را ادامه دادند. در نتیجه وسایل صحنه مفصل‌تر و مجلل‌تر

گردیدند و افکتهای مخصوص، موسیقی، رقص، و لباسهای پر زرق و برق رواج بیشتری یافتند. به هر حال تلاشی برای تقلید از صحنه‌های دارای پرسپکتیو در بالماسکه‌ها مشاهده نشده است. تأثیر دیگری که نمایشهای درباری بر تئاتر داشتند استفاده از پرواز شخصیتها در صحنه، و نیز استفاده از شخصیتهای نمایشنامه‌های کلاسیك بود. مسیر این تغییر را با مقایسه‌ی یکی از نمایشنامه‌های اولیه‌ی شکسپیر (مثلاً رؤیای شب نیمه‌ی تابستان) و یکی از آثار بعدی او (مثلاً توفان) می‌توان به دست آورد.

تصویر ۵۰.۷. (●) یك صحنه‌ی تراریك از اینیگو جونز. سندی مبنی بر اجرای این طرح به دست نیامده، اما پیداست که برای تئاترهای خصوصی طراحی شده است





تصویر ۷.۵۱. (●) نمونه‌ی لباسهای دوران الیزابت. طرحها از اینیگو جونز

موسیقی از آغاز نقش مهمی در تئاتر انگلستان داشته است، و بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ بویژه فراوان مورد استفاده بوده است. در بسیاری از نمایشنامه‌ها آواز، «شیرینکاری»، و نمایشهای دیگر نیز گنجانیده می‌شد. قبل از ورود اشخاص یا هنگام خواندن یك اعلامیه شیپور به صدا درمی‌آمد، و در صحنه‌های جنگ طبل می‌نواختند، و در بسیاری از قسمتهای نمایش موسیقی‌ی متن به گوش می‌رسید. گروههای پسران غالباً قبل از نمایش کنسرت اجرا می‌کردند، و این کنسرت گاه یکساعت به طول می‌انجامید، و تئاترهای حرفه‌ای هنگامی که تئاترهای خصوصی را تصاحب کردند این رسم را نیز تقلید کردند.

رقص نیز همین وضع را داشت. در سالهای اولیه‌ی شکوفایی تئاتر، تنها در نمایشهای مردم‌پسند رقص اجرا می‌شد، اما پس از افزایش تماشاگران اشرافی رقصهای باشکوه نیز در تئاترها گنجانیده شد.

لباس

از آنجا که صحنه‌پردازی و وسایل صحنه اهمیت خاصی نداشت و همواره خود بازیگر مد نظر بود، لذا احتمالاً لباس در تئاترهای الیزابتی از نظر بصری نقش مهمی را ایفا می‌کرد. این امر نه تنها در شیوه‌ی

رفتار بازیگران مؤثر بود، بلکه در صحنه‌های شلوغی همچون راهپیماییها، جنگها، مراسم، و بالماسکه‌ها نیز برای تمایز شخصیتها از یکدیگر حائز اهمیت بود.

قراردادهایی که بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ بر لباس نمایش حاکم بود با قراردادهای قرون وسطایی کمی تفاوت داشت. همه‌ی شخصیتها، بدون توجه به واقعگرایی‌ی تاریخی، لباس دوره‌ی الیزابتی می‌پوشیدند، از اینرو غالب طرح لباسها همان بود که مردم در زندگی واقعی می‌پوشیدند.

لباسهای غیر معاصر نیز به ندرت به کار می‌رفت که آنها را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد: (۱) «باستانی»، یا لباسهای از رسم افتاده که قدیمی بودن شخصیت را نشان می‌داد و نماینده‌ی دوره‌ی دیگری نبود؛ (۲) «عتیقه»، شامل افزودن تزییناتی بر لباسهای آن زمان که برای شخصیتهای قدیمی به کار می‌رفت؛ (۳) لباسهای مجلل برای ارواح، جادوگران، پریان، خدایان، و شخصیتهای استعاری؛ (۴) لباسهای سنتی، یادآور شخصیتهای معینی همچون رابین‌هود، هنری پنجم، تامبُرلین، فالستاف، و ریچارد سوم؛ و (۵) لباسهای ملی یا نژادی، برای شخصیتهای ترك، هندی، یهودی، و اسپانیایی. هر چند برخی از این لباسها سنتی شده‌ی لباسهای قدیمی بودند اما از نظر تاریخی



تصویر ۷.۵۲. (●) نمونه‌ی لباس زنان و مردان انگلیسی در سده‌ی شانزدهم.



تصویر ۷.۵۳. طرح لباس [illegible] برای ماسکه‌ی معبد عشق، ۱۶۳۵، از مجموعه‌ی دوون شایر، [illegible]

دقیق نبودند. گاه حتی در «نمایشنامه‌های تاریخی» نیز از الگوی لباسهای الیزابتی استفاده می‌شد.

چون لباسها تنوع زیادی نداشتند، شرکتها تا جایی که بودجه‌شان اجازه می‌داد از طرح و پارچه‌های بومی‌ی موجود و معاصر استفاده می‌کردند. گزارشهای عصر الیزابت از گرانی و تجمل لباسهای بازیگران یاد کرده‌اند، و یادداشتهای هنسلو اشاره به وامهایی دارد که جهت تهیه‌ی لباس دریافت می‌کرده است؛ از جمله ۷ پوند برای تهیه‌ی یك «نیمتنه‌ی ساتن با بندهای طلایی»، و ۱۹ پوند برای تهیه‌ی یك خرقه.

گروه معمولاً غالب لباسهای مورد نیاز خود را می‌خرید. گاه نجیب‌زاده‌ای لباسی به آنها می‌داد، و گاه نیز بازیگرانی که از خدمت ارباب استعفا داده بودند لباسهای خود را به بازیگران دیگر می‌فروختند. هر از گاهی دربار بوجه‌ای برای تأمین لباس بازیگران درنظر می‌گرفت. از آنجا که بازیگران اتکای زیادی به لباس داشتند محافظت از لباسهای گرانقیمت اهمیت بسزایی داشت. احتمال دارد که هر گروهی خیاط ویژه‌ی خود را در اختیار داشته تا لباسها را تعمیر کند، یا لباس تازه‌ای بدوزد.

تماشاگران

در اوایل سلطنت الیزابت، روزهای نمایش از سالی به سال دیگر تفاوت زیادی داشت. در ۱۵۷۴ نمایشگران طبق فرمانی اجازه یافتند تا همه روزه نمایش بدهند. این قانون تا ۱۶۴۲ باقی بود، به استثنای زمانی که جیمز اول اجرای نمایش در روزهای یکشنبه را ممنوع ساخت. با آنکه هر گروهی قادر بود در هر زمانی نمایش اجرا کند، در سالهای شیوع طاعون، به هنگام عزای عمومی، و برگزاری مراسم ویژه‌ی مذهبی یا نامناسب بودن فصل، اجرای تئاتر به حد قابل ملاحظه‌ای کم می‌شد. به طور کلی در اوایل سده‌ی هفدهم تعداد اجراها را حدود ۲۱۴ روزدر سال — معادل‌هفت ماه — تخمین زده‌اند.

وسایل متعددی برای تبلیغ نمایشها در اختیار بود. از سال ۱۵۶۳ چسباندن دیوارکوب (پوستر) معمول بود، و آگهی‌ی دستی یا اعلامیه در سده‌ی هفدهم معمول گشت. گاه با طبل و شیپور و یك راهپیمایی‌ی کوچك برای نمایشی تبلیغ می‌شد، اما این شیوه عموماً مخصوص گروههای سیار بود. در روز اول اجرا بر بامهای تئاترهای لندن پرچمهایی نصب می‌کردند، و همچنین در جریان یك نمایش برنامه‌ی آینده در صحنه اعلام می‌شد.

ظرفیت تئاترهای عمومی زیاد بود. گزارشهای آن دوره گنجایش تئاترها را ۳۰۰۰ نفر تخمین زده‌اند، اما محققان امروزی گنجایش تئاترها را بین ۱۵۰۰ تا ۲۵۰۰ نفر تخمین می‌زنند. تئاترهای خصوصی احتمالاً ۵۰۰ نفر گنجایش داشته‌اند. معمولاً دو یا سه تئاتر در لندن همزمان نمایش داشتند، که در آن زمان حدود ۱۶۰،۰۰۰ نفر جمعیت داشت. یکی از مورخان اظهار داشته است که معمولاً تئاترها با نیمی از گنجایش خود نمایش می‌دادند. شرکتها برای جلب تماشاگر بیشتر برنامه‌های خود را هر روز عوض می‌کردند، و احتمالاً نمایشنامه‌های جدیدی به مجموعه‌ی خود می‌افزودند. گزارش هنسلو از ۱۵۹۲ ـ

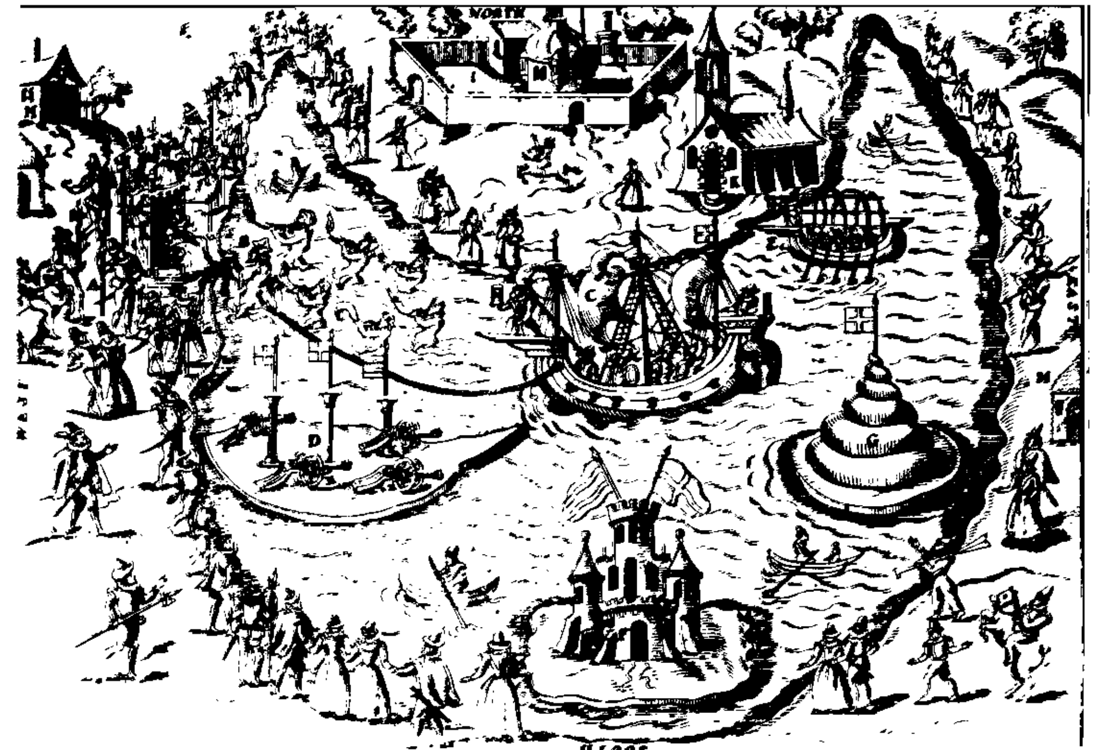
۱۶۰۳ نشان می‌دهد که گروه «بازیگران آدمیرال» در هر دو هفته و نیم یك نمایش تازه عرضه می‌کرد. در دهه‌ی ۱۵۹۰ یك نمایش تازه، پس از عرضه، وارد مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) می‌شد و همراه نمایشهای دیگر آن قدر اجرا می‌گردید تا کهنه شود. معدل تعداد اجراهای یك نمایشنامه را در کل ده بار ذکر کرده‌اند. بین سالهای ۱۶۰۰ و ۱۶۴۲ نمایشنامه‌های جدید را پیش از آنکه وارد مجموعه شوند چند بار پشت سر هم تکرار می‌کردند. طولانی‌ترین اجرا نصیب نمایشنامه‌ی بازی شطرنج اثر میدلتن شد که ۹ شب پشت سر هم به صحنه رفت. تعداد نمایشنامه‌های یك مجموعه نیز افزوده می‌شد؛ در سال ۱۶۰۰ حدود ۳۰ نمایشنامه و در ۱۶۴۰ تقریباً ۴۵ نمایشنامه در مجموعه‌ی نمایشی‌ی یك تئاتر می‌چرخید.

نمایشها عموماً ساعت ۲ بعدازظهر شروع می‌شدند تا تماشاگران بتوانند پیش از تاریك شدن هوا به خانه‌های خود بازگردند. در تئاترهای عمومی نمایشنامه‌ها بدون وقفه اجرا می‌شدند، اما در تئاترهای خصوصی در فاصله‌ی پرده‌ها میان پرده‌های موزیکال عرضه‌می‌شد. فروش شراب، آبجو، اِیل، فندق و بادام، سیب، ورق، سیگار و کتابهای سرگرم کننده در تالارها معمول بود، و فروشندگان، این اجناس را در طول نمایش در میان تماشاگران عرضه می‌داشتند.

تئاترها محل فروش یا ذخیره (رزرو) بلیط نداشتند، و پول جمع‌کنها هنگام ورود تماشاگران به قسمتهای سه‌گانه‌ی جایگاه، همانجا پول می‌گرفتند؛ سه قسمت ورودی به جایگاه عبارت بودند از: گود (پیت) یا حیاط، ایوانهای عمومی، و ایوانها (غرفه‌ها)ی خصوصی (یا اتاق لردها). تئاترهای عمومی متعلق به همه‌ی طبقات بود، اما گود این تئاترها که جایگاهی ایستادنی بود ویژه‌ی طبقه‌ی پایین محسوب می‌شد، و ایوانهای عمومی که نیمکتهایی برای نشستن داشت متعلق به طبقه‌ی متوسط بود، و ایوانهای خصوصی شایسته‌ی اشراف تلقی می‌شد. در پایان سده‌ی شانزدهم، تعدادی از تماشاگران در صحنه می‌نشستند. با افزایش اعتبار صندلیهای داخل صحنه، اتاق لردها از اعتبار افتاد و جایگاه فاحشگان گردید.

برخی از محققان اظهار کرده‌اند که پس از ۱۶۱۰ تئاترهای خصوصی ویژه‌ی اشراف شد، و تئاترهای عمومی به مردم عادی تعلق گرفت. عده‌ای از محققان علت زوالِ سرزندگی‌ی نوشته‌های دراماتیك را از آن می‌دانند که تمایل به جذب تماشاگران تئاترهای خصوصی افزایش یافت. اگر چه شرکتها تلاش اصلی‌ی خود را در تئاترهای سرپوشیده به کار انداختند، اما اجرای نمایش برای جمعیت زیاد در تئاترهای عمومی را رها نکردند. تئاتر تا سال ۱۶۴۲، که به اجبار تعطیل شد، هرگز محبوبیت خود را در انگلستان از دست نداد.

در اواخر سده‌ی شانزدهم، ورودیه‌ی قسمت گود یا حیاط یك پنی، بالکن ۲ پنی، و غرفه‌های خصوصی ۳ پنی بود. در سده‌ی هفدهم قیمت ورودی در ۲ پنی برای جایگاههای عمومی تثبیت شد، و غرفه‌های خصوصی گاه بالغ بر ۲۰ پنی می‌گردید. از اینرو باید گفت در تئاترهای عمومی ورودیه‌ی اصلی پایین نگه داشته شد، اما قیمت جایگاههای اختصاصی بسیار بالا رفت. در تئاترهای خصوصی پایین‌ترین قیمت ورودی ۶ پنی، و ایوانهای ویژه به ۴۶ پنی رسید. در نتیجه تئاترهای خصوصی به رغم گنجایش کم خود درآمد



تصویر ۵۴.۷. صحنه‌ی یك نمایش سرگرم‌کننده در الوِتام به [illegible] از طرف ارل او هرتفورد در سال ۱۵۹۱ در مقابل ملکه اجرا شد. این صحنه دومین روز [illegible] چهار روزه است. یك دریاچه‌ی هلالی شکل ویژه‌ی این نمایش آبی بر جمعیت حفر شده بود. ملکه الیزابت در سمت چپ و بالای تصویر قرار دارد. طرح از جان نیکولز در کتاب برگزاری مراسم عمومی در عصر الیزابت، جلد دوم (۱۷۸۸).

بیشتری از تئاترهای عمومی داشته‌اند. قیمت بلیطها در موقعیتهای ویژه گاه افزایش می‌یافت، مثلاً در نمایشهایی که برای نخستین بار بر صحنه می‌رفتند قیمت ورودی دو برابر می‌شد. شاید دلیل افزایش آن بود که در این موارد ازدحام زیادی در مقابل تئاتر برپا می‌گردید.

بالماسکه‌های دربار استوارت

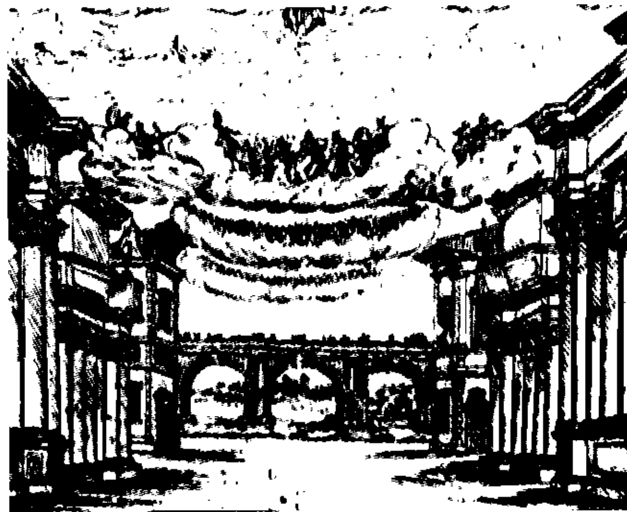
علاوه بر نمایشهای عمومی که در تئاتر نجیب‌زاده‌ها اجرا می‌شد، نمایشهایی نیز برای مدعوین ویژه در دربارها اجرا می‌گردید. غالب نمایشهای درباری توسط بازیگران حرفه‌ای به روی صحنه می‌آمد، که از انبار لباس و دکور موجود نزد سرپرست نمایشها استفاده می‌کردند، و احتمالاً این نمایشها تفاوتهایی با نمایشهای عمومی داشته است. از طرف دیگر بالماسکه‌های درباری شکل صحنه‌پردازی ایتالیایی را به دربار انگلستان معرفی کردند، و این پدیده‌ی تازه تا استقرار طاقهای پروسینیوم ادامه یافت. پس از ۱۶۶۰ صحنه‌های دارای نما (فاساد) به کلی متروك شدند.

با آنکه در دربار هنری هشتم بالماسکه‌ها محبوبیت زیادی داشتند، در دوران سلطنت الیزابت به

ندرت اجرا می‌شدند، زیرا وی به نمایشهایی که دیگران به افتخار او برپا می‌داشتند خرسند بود. هنگامی که جیمز اول به سلطنت رسید بالماسکه‌های پر تجمل رو به فزونی نهادند. در دوران جیمز اول سالانه حداقل یك بالماسکه و در دوران چارلز اول دو اجرا، یکی در شب دوازدهم و دیگری در ماردی‌گرا برپا می‌شد. بالماسکه‌های کارولاینی معمولاً به صورت جفت ارائه می‌شدند، که یکی را شاه و نجبا و دیگری را ملکه و خانمهای درباری برعهده می‌گرفتند. علاوه بر آن در اقامتگاههای دربار، به افتخار خانواده‌ی سلطنتی، یا ورود میهمانی عالیقدر، یا به مناسبتهای دیگر بالماسکه‌هایی برپا می‌شد.

روی استرانگ در کتاب شگفتیهای دربار، برای توصیف بالماسکه‌ها و شکلهای دیگر نمایشی که در سده‌ی شانزدهم و هفدهم در همه‌ی دربارهای اروپا اجرا می‌شد اصطلاحاتی مثل «تئاتر قدرت» یا «سیاست تجمل» را به کار می‌برد. از جهات مختلف این نمایشها نماد تمرکز قدرت در دستهای یك سلطان بودند که خود را فرستاده‌ی خدا می‌شناخت، و چیزی بیش از یك سرگرمی محسوب می‌شدند. این نمایشها تصویر یك سازمان کامل سیاسی بودند که دربار توسط آنها تفوق و امنیت خود را به رخ می‌کشید.

در انگلستان نیز همچون نقاط دیگر اسرافکارانه مبالغ گزافی بر این نمایشها ایثار می‌شد. در ۱۶۱۸، جیمز اول ۴۰۰۰ پوند صرف یك نمایش کرد که این مبلغ معادل بودجه‌ی همه‌ی نمایشهای حرفه‌ای درباری بود که در دوران حکومت او اجرا شده بودند. پر خرج‌ترین بالماسکه‌ها با همکاری مشترك هر چهار اقامتگاه درباری در ۱۶۳۴ ترتیب یافت. این بالماسکه در پاسخ به کتابی تحت عنوان هیستریوماستیکس نوشته‌ی ویلیام پرین[۲۳۵]، عضو اقامتگاه لینکلن اجرا شد. در این کتاب به تئاتر حمله شده و به طور ضمنی



تصویر ۵۵.۷. طرح اینیگو جونز برای بالماسکه‌ی سالماسیدا اسپولیا، نوشته‌ی دیونانت، ۱۶۴۰. عظمت این صحنه قابل توجه است. برگرفته از مجموعه‌ی داون شایر، چتس وُرث.



تصویر ۵۶.۷. (●) یك بالماسکه‌ی انگلیسی در دربار. برگرفته از یك نقاشی رنگ و روغن در سده‌ی شانزدهم.

به مقام سلطنت نیز توهین شده بود، و بازیگران بالماسکه به این طریق وفاداری‌ی خود را به سلطنت ابراز کردند. نام این بالماسکه پیروزی عشق[۲۳۶]، نوشته‌ی جیمز شرلی، و طراح آن اینیگو جونز بود، و ۲۱۰۰۰ پوند هزینه برداشت. یکی از حاضران در این نمایش به نام بالسترود ویتلاك چنان گزارشی از آن تهیه کرده که بر اساس آن می‌توان صحنه را بازسازی کرد.

با توجه به امتیازاتی که از نظر مادی و معنوی حاصل می‌شد، عجیب نیست اگر تعداد زیادی از درام‌نویسان درجه‌ی اول (از جمله مارستُن، چاپمن، بومون، میدلتن، دانیل، میلتن، و دِیونانت) بالماسکه نوشته باشند. اکثر بالماسکه‌هایی که در دربار استوارت عرضه شده‌اند، توسط بن جانسُن نوشته و با طراحی اینیگو جونز اجرا شده‌اند. بن جانسُن یك بار به تجمل افراطی در صحنه‌پردازی‌ی یکی از بالماسکه‌هایش اعتراض کرد، و در ۱۶۳۱ عملاً با جونز به هم زد، در نتیجه نویسندگان دیگر جای او را گرفتند.

بالماسکه از نظر کلی به اینترمتسوی ایتالیایی شباهت داشت، زیرا هر دو دارای داستانی استعاری بودند که برای بزرگداشت شخص معینی برپا می‌گردیدند، و او را با زرق و برق خاصی با شخصیتهای اساطیری مقایسه می‌کردند. متن بالماسکه‌ها نیازمند نمایشهایی اسرافکارانه بود. سخنان جدی و آواز توسط نوازندگان حرفه‌ای، و نقشهای کمیك توسط بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌شد، و رقص در آنها از اهمیت بیشتری برخوردار بود، و توسط درباریان اجرا می‌شد. این فاصله بین رقصگر و اجرا کننده، نقطه‌نظر آن دوران را درباره‌ی بازیگران

نشان می‌دهد: درباریان از سخن گفتن در صحنه پرهیز داشتند تا موقعیت غیر حرفه‌ای و مقام دست نخورده‌ی خود را حفظ کنند. از آنجا که در بالماسکه مجریان اصلی درباریان بودند، بنابراین دیالوگ بازیگران نیز به حداقل کاهش می‌یافت تا از مجریان اصلی دور نشوند.

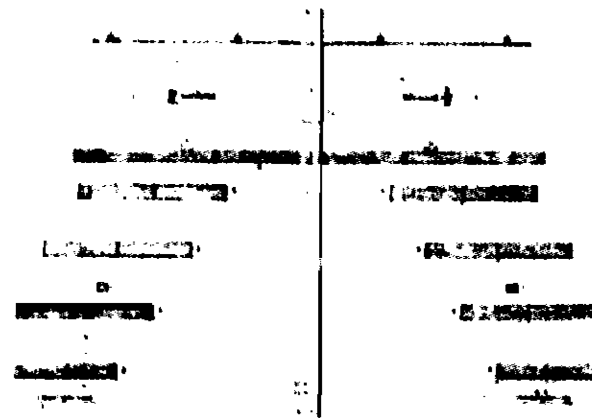
عموماً در داستان اصلی‌ی بالماسکه‌ها سه نوبت «رقص بزرگ با نقاب» گنجانیده می‌شد: رقص مقدمه؛ رقص اصلی، که در این رقص معمولاً رقصگران وارد تالار شده با تماشاگران منتخب خود می‌رقصیدند؛ و «رقص پایانی». بسیاری از رقصهای جمعی‌ی روز در این نمایشها گنجانیده می‌شد، اما استادان، رقصهای مجللی را نیز ویژه‌ی بالماسکه‌ها طراحی می‌کردند. رقصگرانِ بالماسکه‌ها همیشه از یك جنس بودند، به استثنای رقص با زوج که دو گروه مساوی از زنان و مردان با یکدیگر می‌رقصیدند. معمولاً هنگام رقص در جایگاه تماشاگران هر یك از رقصگران با یك «شمعدار» (مسؤول چلچراغها) همراهی می‌شد. شمعداران معمولاً از میان مردان نجیب‌زاده و کودکان آنها برگزیده می‌شدند، که غالباً رقص ویژه‌ی خود را نیز داشتند. بعلاوه، در بسیاری از بالماسکه‌ها نمایش «ضد بالماسکه» نیز وجود داشت که در ۱۶۰۸ توسط بن جانسن معرفی شد، تا تضادی با داستان اصلی ایجاد کند. در «ضد بالماسکه» شخصیتها و رقصهای طنزآمیز یا عجیب و غریب عرضه می‌شد، و همواره بازیگران حرفه‌ای در آن شرکت می‌کردند. آنها همچنین موقعیت بی‌نظیری برای طراح صحنه فراهم می‌آوردند تا دگرگونیهای چشمگیری از زشتی به زیبایی را بیافرینند.

شخصیتهای بالماسکه معمولاً چهره‌هایی استعاری یا اساطیری بودند. زنان در نقش ربة النوع، پریچه، ملکه، «ماهرویان» یا «شکوهمندان» ظاهر می‌شدند، و مردان در نقش خدایان، پهلوانان باستانی، علائم ویژه‌ی صورفلکی، «پسران صلح، عشق، و عدالت»، یا نمایندگان کشورهای دیگر. شمعدار نماینده‌ی ارواح آتش، هندوان، اقیانوس، یا بریتونهای[۲۳۷] «عتیق» می‌شد. ضد بالماسکه شامل ساتیرها، مستان، کولیان، ملوانان، گدایان، ابلهان، عنترها، و حیوانات دیگر بود.

اکثر بالماسکه‌های دوران استوارت تا ۱۶۳۷ در تالار میهمانی در قصر وایت‌هال برپا می‌گردید، جایی که چارلز اول یك «اتاق عظیم بالماسکه» بنا کرده بود. همه‌ی تئاترهای موقتی سازمان واحدی داشتند: ردیف صندلیها در انتهای تالار چیده می‌شد، و جایگاه سلطنتی در انتهای جایگاه تماشاگران قرار داده می‌شد تا بهترین دید را از صحنه داشته باشد، و رقصگران را بهتر از همه ببینند. تالار اصلی توسط پله‌هایی به صحنه متصل می‌شد.

اندازه‌ی صحنه‌ها متنوع بود، اما ابعاد متوسط آن ۱۲ در ۹ متر بود که بر بالای سکویی به ارتفاع ۲ متر بنا می‌گردید. این صحنه به طرف عقب شیب داشت، و در آن یك محوطه‌ی مسطح در جلو برای بازیگران در نظر گرفته می‌شد، که البته آنها گاه به عقب نیز می‌رفتند تا دکورهای باشکوه صحنه را بنمایانند.

صحنه‌پردازی، لباس، و افکتهای مخصوصِ غالب بالماسکه‌ها توسط اینیگو جونز (۱۵۷۳ ـ ۱۶۵۲) تهیه می‌شد، که نخستین طراح برجسته‌ی انگلیسی به شمار می‌رود. جونز متولد لندن بود و در



تصویر ۵۷.۷. نقشه‌ی افقی صحنه‌ی نمایش سالماسیدا اسپولیا، از اینیگو جونز. به بالهای تودرتو و دیواره‌ی سدکننده‌ی عقب، که همه با یك گردش قابل تغییرند، توجه شود. این طرح شاید اولین نمونه‌ی یك صحنه‌ی کاملاً متصل در انگلستان باشد. موزه‌ی بریتانیا.

حدود سال ۱۶۰۰ برای تحصیل به ایتالیا رفت، و پیش از بازگشت به انگلستان در ۱۶۰۴، مدتی در دربار دانمارك کار کرده بود. وی اولین بالماسکه‌ی خود را در ۱۶۰۵ برای جیمز اول طراحی کرد. وی احتمالاً یك بار در ۱۶۰۷ ـ ۱۶۰۸، و باز در سالهای ۱۶۱۳ ـ ۱۶۱۵ به ایتالیا سفر کرد. وی در ۱۶۱۵ به عنوان مباشر جیمز اول برگزیده شد، و تا ۱۶۴۳ این مقام را حفظ کرد. در این سال وی با سعایت پیوریتنها از مقام خود عزل گردید.

جونز با جنبش هنری‌ی ایتالیا آشنایی‌ی کاملی داشت، و در دربار فلورانس با آثار جیلیو پاریجی آشنا شده بود. دستنویسهای وی شامل مقایسه‌ی رساله‌ی پالادیو با عقاید سرلیو، اسکاموتزی، وینیولا، و دیگران هنوز موجود است. وی به عنوان معمار و طراح درباری از بانفوذترین هنرمندان زمان خود محسوب می‌شد. جونز قبل از مرگ نوشته‌ها و یادداشتهای خود را به شاگرد، و دستیارش جان وب[۲۲۸] بخشید که سرکرده‌ی معماران و طراحان دوران اصلاح دینی شد. ویلیام دِیونانت، که یکی از مدیران اصلی‌ی تئاتر در دوران نهضت اصلاح دینی بود، تعدادی از بالماسکه‌هایی را که جونز طراحی کرده بود نوشت، و چون وب پس از ۱۶۵۶ همکاری‌ی نزدیکی با دیونانت داشت، لذا جونز همچنین نفوذ قابل ملاحظه‌ای بر طراحی دوران نهضت اصلاح دینی بر جای نهاده است. اینیگو جونز بیش از هر هنرمند انگلیسی‌ی دیگری جهان‌بینی‌ی ایتالیایی را با فرهنگ انگلیسی تطبیق داد.

نوآوریهای جونز در اوایل کار او نمایان نشد، زیرا مهمترین آثار او در ۱۶۴۰ به ظهور رسیدند، از اینرو پیگیری تحول تکنیك جونز برای ما روشنگر خواهد بود. ارزش آثار جونز از مقایسه‌ی طرحهای وی با کسانی که پیش از آغاز فعالیتهای وی در دربار استوارت بالماسکه طراحی می‌کردند آشکار خواهد شد. طراحی‌ی بالماسکه‌های پیش از جونز دارای «دکورهای پراکنده» بود (دکورهایی شبیه عمارتهای قرون وسطایی را در اطراف تالار می‌پراکندند). در دوره‌ی جدید که از ۱۶۰۵ آغاز می‌شود، جونز برای بالماسکه‌ی جانسُن، به نام بالماسکه‌ی سیاهی[۲۲۹] صحنه‌ای را در یك طرف سالن برپا داشت و همه‌ی دکورها را در آن قرار داد. ضمناً به جای عمارت، دکوری با پرسپکتیو را با بالهای زاویه‌دار و صحنه‌ی عقبی ترکیب کرد که همه‌ی آنها تا آغاز بالماسکه پنهان بودند و در لحظه‌ی معینی با کشیدن پرده‌ی جلو همه‌ی آنها ظاهر می‌گشتند.

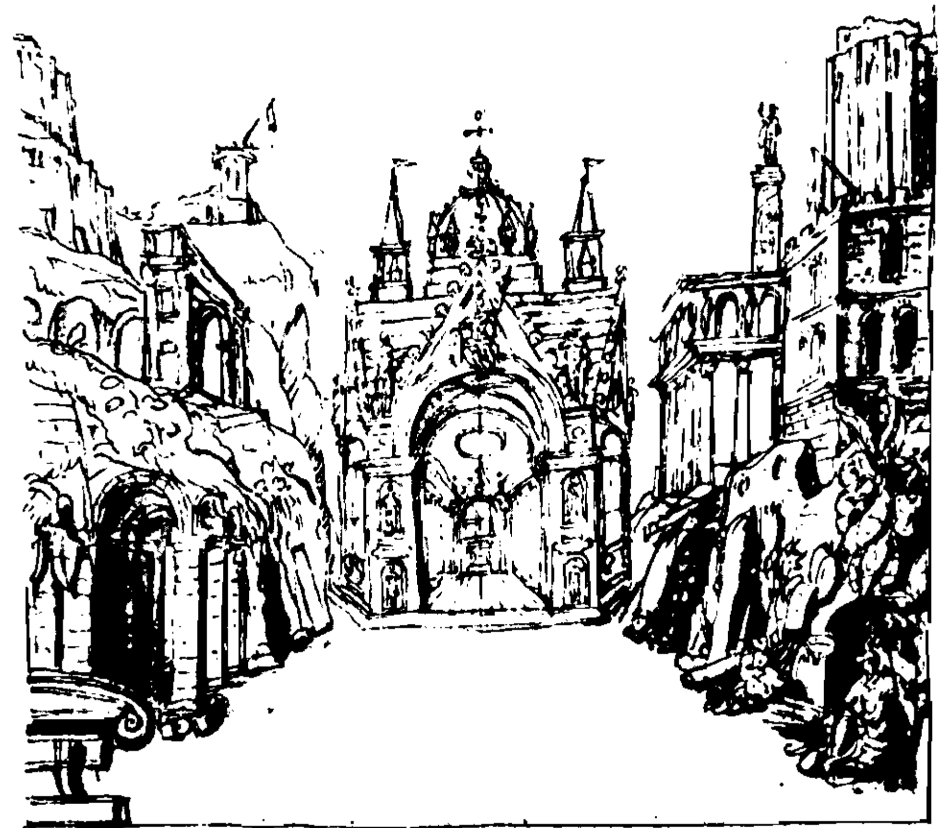
بین سالهای ۱۶۰۵ و ۱۶۱۰، جونز نوآوریهای دیگری عرضه کرد. در ۱۶۰۶ برای بالماسکه‌ی هیمین[۲۳۰] اساس پریاکتوا را به کار برد، و کره‌ای بدون محور ساخت که از درون آن هشت رقصگر نشسته در «دالانی فلزی» ظاهر می‌شدند. در همین نمایش هشت



تصویر ۵۸.۷. صحنه‌ی مقطع سالماسیدا اسپولیا، از اینیگو جونز. موزه‌ی بریتانیا.

رقصگر بر ابرها معلق مانده، و از جلو تا عقب صحنه به حرکت در می‌آمدند. در ۱۶۰۸ در نمایش شیون و زاری برای کوپید[۲۳۱] اولین کاربرد شناخته شده‌ی خود را از طاق پروسینیوم و دکورهای یك بعدی به وجود آورد که در پشت هر یك منظره‌ی تازه‌ای نمودار می‌گشت. در بالماسکه‌ی اوبرون[۲۳۲] (۱۶۱۰) دو دسته دیواره‌ی با کرکره بر روی ریل به کار برد تا سه دکور متوالی را آشکار سازد. جونز ظاهراً پس از ۱۶۱۰ شیوه‌های کامل شده‌ی خود را تکرار کرده است.

در ۱۶۳۰ جونز بار دیگر تجربیاتی را آغاز کرد. شاید مهمترین تغییری که در کار او پدید آمده بود جایگزین کردن بالهای مسطح با بالهای زاویه‌دار بود. این نوآوری در ۱۶۳۴ انجام گرفت. جونز در سال ۱۶۳۵ برای نمایش معبد عشق[۲۳۳] از دِیونانت، از این بالها استفاده کرد. تجربیات جونز در طراحی‌ی بالماسکه‌ی سالماسیدا اسپولیا[۲۳۴] اثر دیونانت به اوج خود رسید. این بالماسکه آخرین نمایش پیش از تشکیل کشورهای مشترك المنافع بود. در این نمایش جونز چهار ردیف بالهای مسطح را با زمینه‌های کرکره‌ای، که بر دو سوی نرده‌های کرکره نقاشی شده بود، ترکیب کرد، لذا زمینه‌ی دکور با گرداندن کرکره بسرعت تغییر می‌یافت. جونز بجز نرده ـ ارابه که شیوه‌ی سریع تغییر صحنه بود، در سال ۱۶۴۲ همه‌ی روشهایی را که در صحنه‌های ایتالیایی مرسوم بود در انگلستان معرفی کرد. با بازگشایی تئاترهای انگلیس در ۱۶۶۰ همه‌ی دستاوردهای دوران جونز، که امروز به نام دوره‌ی ماقبل کشورهای مشترك المنافع شناخته می‌شوند، بر تئاترهای عمومی انگلستان حاکم گردید.



تصویر ۵۹.۷. (*) طرحی از اینیگو جونز برای یک نمایش درباری.

ولخرجیهای بالماسکه‌های انگلیسی یکی از عوامل سقوط چارلز اول شد. وی نیز همچون پدرش مدام با دولت درگیر بود، زیرا می‌خواست همچون یک سلطان مستبد حکومت کند. از ۱۶۲۹ تا ۱۶۴۰ وی عملاً بدون مجلس حکومت می‌کرد. اما مشکلات مالی او را وادار به تشکیل جلساتی با مجلس کرد، و مجلس از هر گونه کمک مالی خودداری ورزید مگر آنکه مقداری از قدرت پادشاه کاسته شود. چارلز نپذیرفت، در نتیجه در سال ۱۶۴۲ جنگ داخلی کشور پادشاهی انگلستان را احاطه کرد. سرانجام چارلز شکست خورد و در ۱۶۴۹ سر از تنش جدا گردید.

چون اکثر مخالفان شاه پیوریتنها بودند، اعتراضهای مذهبی نسبت به تئاتر دوباره افروخته شد، و از آنجا که همه‌ی گروههای تئاتری از جانب خانواده‌ی سلطنتی مجوز داشتند، این دشمنیها شدت بیشتری می‌گرفت. در ۱۶۴۲ مجلس ناآرامیهای داخلی کشور را بهانه قرار داد و تئاترها را برای پنج سال بست. با پایان گرفتن آن دوره، پیوریتنها قدرت مجلس را به دست خود گرفته، و تئاتر را برای همیشه تعطیل اعلام کردند. به این ترتیب یکی از درخشانترین و پربارترین دورانی که تا کنون تئاتر به خود دیده است پایان گرفت.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی از مفیدترین روشهای تحقیق در تاریخ تئاتر هر دوره بازسازی‌ی ساختمانهای تئاتر آن دوره است؛ چه از طریق طراحی، و چه از طریق مدل سازی. در چنین شیوه‌ای لازم است اطلاعات وسیعی از شکل و اندازه و عناصر اصلی‌ِ ساختمان تئاترها را به دست آوریم. در این شیوه با سرعت متوجه می‌شویم که چه چیزهایی را نمی‌دانیم، زیرا برای تبدیل شواهد و اطلاعات موجود به یک طرح ساده‌ی بصری در می‌یابیم که غالب اطلاعات ما در مورد شکل ظاهری، جزئیات تزیینی، ابعاد، و حتی محل دقیق وسایل فنی و محل بازی همه بر اساس حدس و گمان بوده است. بدون داشتن تصویری مشخص از محلی که نمایش در آن اجرا می‌شده، فهمیدن ویژگیهای تئاتر یک دوره ممکن نیست، لذا بازسازی‌ی ساختمان تئاترها مسأله‌ی مورخان را از جهات بسیاری صورت خارجی می‌دهد: چگونه یک کل معنی‌دار را از قطعات پراکنده‌ی گذشته بنا کنیم.

از آنجا که نمایشنامه‌های شکسپیر، و چگونگی اجرای آنها مورد توجه زیادی بوده است، مورخان برای بازسازی‌ی ساختمان تئاترهای الیزابتی کوششهای فراوانی کرده‌اند. مواردی از این مطالعات را در صفحات گذشته می‌توان ملاحظه کرد.

سندهای عمده‌ی تصویری درباره‌ی تئاتر انگلستان پیش از ۱۶۴۲ در صفحات گذشته درج گردیده‌اند. علاوه بر آنها دو قرارداد ساختن یک بنای تئاتر به دست آمده که یکی مربوط به تئاتر فورچون (۱۶۰۰) و دیگری مربوط به تئاتر هوپ (۱۶۱۳) است. این دو قرارداد نشان می‌دهند که تئاتر باید چنان ساخته می‌شد تا کاربردهای متعددی داشته باشد:

[سازنده‌ی بنا می‌باید] مکانی برای تماشاخانه و بازیها بنا کند که برای هر کاری مناسب باشد. یعنی هم بازیگران بتوانند نمایش بدهند، و هم مناسب برای مسابقات خرس‌بازی و گاوبازی باشد، و صحنه‌های متحرکی داشته باشد که بتوان در صورت لزوم آنها را جا به‌جا کرد. پایه‌های محکم چرخداری بسازند تا بتوان این صحنه‌ها را بر آنها نهاده و منتقل نمود... [معمار] می‌بایست یک بهشت بر بالای صحنه بسازد تا بدون ستون یا حایل قابل نصب و تغییر باشد.

از آنجا که تئاتر عاملی جنجال‌آفرین بوده است، در دوران سلطنت الیزابت اول تعداد زیادی احکام،

بیانیه، دادخواست، و اسناد دیگر درباره‌ی آن صادر شده است. این اسناد عمومی از مهمترین مدارك اطلاعاتی ما در مورد تئاتر آن دوران است. غالب این مدارك مهم در دو کتاب چاپ شده‌اند: ا. ك. چیمبرز، صحنه‌های الیزابتی، چهار جلد (لندن، ۱۹۲۳)، و گلین ویکهام، تئاترهای اولیه‌ی انگلیسی ۱۳۰۰ ـ ۱۶۰۰، دو جلد (نیویورك، ۱۹۵۹ و ۱۹۷۲).

در ۱۶ ماه مه ۱۵۵۹، الیزابت بیانیه‌ای صادر کرد که در آن نمایشهای حاوی‌ی مباحث مذهبی و سیاسی ممنوع اعلام گردیده بود. در زیر بخشی از این بیانیه را آورده‌ایم:

علیاحضرت همچنین به کلیه‌ی مسؤولان [دولتی] فرمان می‌دهند... که [هیچ میان پرده‌ای] حق ارائه یا نمایش موضوعات دینی یا دولتی‌ی تابعه‌ی کشورهای مشترك المنافع... را ندارد.

در ۲۸ ژوئیه‌ی ۱۵۹۷، لرد میور و آلدرمن از لندن دادخواستی تقدیم شورای سلطنتی کردند تا از نمایشهای اطراف شهر لندن جلوگیری به عمل آید، و یك سری اتهامات را بر علیه تئاتر ردیف کردند:

۱. این گروه [نمایشگران] از عوامل اصلی فساد جوانانی هستند که چیزی جز حرکات بی‌وقار و ناپاك و هرزه... و دیگر امور شهوانی و خداناشناسانه از آنها سر نمی‌زند...
۲. تئاتر جایگاه مردم اوباش، بی‌صاحب (بی‌ارباب)، دزدان، اسب دزدان، قوادان..... حقه‌بازان، بیکاران و مردان خطرناك است... که مسؤولان شهری قادر به جلوگیری از اعمال آنها و دستگیریشان نیستند، زیرا ایشان خارج از حوزه‌ی قضایی شهر فعالیت می‌کنند.
۳. آنان مردان بی‌کار و بی‌حرفه را جذب کرده، مستخدمان را از کارشان بی‌کار نموده، و انواع کارگران و طلبه‌ها را از وظایف دینی خود باز می‌دارند، و موجب اخلال در تجارت، و بی‌حرمتی به مذهب می‌شوند...
۴. بسیار مشاهده شده که عده‌ای با وجود سرماخوردگی و بیماری، در خانه استراحت نکرده، و برای دیدن نمایش از خانه خارج شده‌اند. باین ترتیب دیگران را نیز مبتلا ساخته‌اند...

شناخت شیوه‌های بازیگری از مشکلترین جنبه‌های تئاتر گذشته به شمار می‌آید، زیرا برخی نشانه‌های ویژه ظاهراً در همه‌ی دورانها به کار برده می‌شدند، اما معانی متفاوتی از آنها مراد می‌شده است. در غالب دوره‌ها بازیگر مدعی است که «آینه‌ای در مقابل طبیعت» است، اما آنچه در یك دوره طبیعی شناخته می‌شود در دوره‌ی دیگر احتمالاً طبیعی به نظر نمی‌آید. از اینروست که بررسی‌ی شیوه‌های بازیگران در دوران الیزابت جدلهای فراوانی را موجب گردیده است. مدارك ما در این باب شامل اندرز هملت به بازیگران (پرده‌ی سوم، صحنه‌ی دوم)، مقاله‌ی تامس هیوود به نام دفاع از بازیگران (۱۶۰۸)، و تذکرات گوناگونی است که بن جانسن و دیگران به بازیگران داده‌اند. در اینجا توصیف یکی از بازیگران معتبر (ظاهراً جان وبستر، در حدود ۱۶۱۵) را نقل می‌کنیم. این مقاله برخوردی واقعگرایانه در بازیگری را پیشنهاد می‌کند، اما متأسفانه نمی‌توان مطمئن بود که در آن دوره به چه چیزی واقعگرا می‌گفته‌اند، و این واقعگرایی چه ارتباطی با مفهوم امروزی آن دارد.

آنچه در مورد یك بازیگر (اوراتور) بزرگ صادق است کمال اوست... وی نباید از طبیعت یك غول بسازد، زیرا غالباً در همان صحنه، این طبیعت با او همراه است، اما نه چوبی زیر بغل دارد، و نه عصایی در دست؛ صدایش نه پایین‌تر از صدای سوفلور و نه بالاتر از کوبیدن به یك ورقه‌ی آهن می‌باشد. وی با اعمال خود باید مفاهیم اخلاقی را استحکام بخشد؛ و آنچه را که ارائه می‌کند، می‌بایست با صداقت کامل و در مقابل ما ارائه کند؛ یعنی تماشاگر دانا باید بتواند ارواح قهرمانان باستانی ما را از طریق او تشخیص دهد، چنانکه این ارواح را از بازیگر باز نشناسد.

آخرین نمایش بالماسکه در دربار استوارتها سالما سیدا اسپولیا (که در ژانویه‌ی سال ۱۶۴۰ در وایت‌هال اجرا شد) بود که آخرین دستاوردهای آن دوره را نشان می‌دهد. موضوع نمایش استعاری است، و خلاصه داستانی که دیونانت نوشته چنین است:

نفاق و خشم کین‌توزانه‌ای از دل توفان برمی‌خیزد و می‌کوشد با برانگیختن ارواح خبیث این جا را [انگلستان را] بیاشوبد، زیرا بر نعمت و آرامشی که مدتهاست از آن برخورداریم حسادت می‌ورزد. این افسون توسط ارواح ضد بالماسکه [که از ۲۰ رقصگر تشکیل شده است] القا می‌شود. این ارواح ناگهان یکه می‌خورند، گویی نیرویی پنهان آنها را میخکوب کرده است [عقل]. و این عقل پنهان در شخص شاه و همراهان نجیب‌زاده‌اش به نام فیلوجن، یا دوستدار ملت، ظاهر می‌گردد. آنان سپس یك رقص دسته‌جمعی آغاز می‌کنند... سپس ملکه که نقش قهرمان اصلی را دارد، با بانوان همراهش، توسط پالاس از بهشت به پایین فرستاده می‌شود، و پالاس به تلافی‌ی دوراندیشیهای ملکه در این توفان تهدیدآمیز، این رقص را تقدیم می‌کند، و صلح و آرامش بر صحنه حکمفرما می‌گردد.

صحنه‌پردازی و طراحی‌ی لباس اینیگو جونز معمولاً باشکوه و پرتجمل بود. وی در بخش سوم یك صحنه تصاویر زیر را خلق کرده بود:

... از قسمت بالای بهشت، یك ابر عظیم با رنگهای مختلف به آرامی پایین می‌آید... و در هنگامی که نیمی از پرده باز شده است، ابرها به پایین رسیده‌اند. همزمان بخاری شفاف صحنه را پر می‌کند، چنانکه گویی خدایان عزم هبوط دارند، هبوط در مهمترین قسمت تالار، جایی که علیاحضرت نشسته‌اند... و گرداگردشان را بانوان درباری احاطه کرده‌اند... علیاحضرت ملکه لباسی به رسم زنان آمازون بر تن و تاج بر سر نهاده‌اند. لباسهایی با حاشیه‌ی قلابدوزی از نقره و کلاههایی از پر شاهین و حمایلی و شمشیری عتیق بر کمر، که تا حد ممکن خیره‌کننده است. غرابت لباسها باید تحسین بیشتری برانگیزد.

تصویر صحنه‌ی نهایی‌ی این بالماسکه در تصویر ۵۵.۷ آمده است. این صحنه را دیونانت چنین وصف می‌کند:

صحنه بدل به یك بنای حیرت‌انگیز می‌گردید که دارای اجزای منتخب معماری بود: در انتهای صحنه پلی بر روی یك رودخانه قرار داشت که مردم بسیار، کالسکه‌ها، اسبان، و نظیر آن بر روی پل در حرکت بودند. در پشت این پل، در ساحل، بنایی به صورت پرسپکتیو تعبیه شده بود که... حومه‌ی یك

شهر را نشان می‌داد. از دورترین بخش بهشت ابری وارد صحنه شد که هشت نفر با لباسهای بسیار زینتی بر آن ایستاده بودند. آنان نمایندگان خدایان بودند؛ سپس این ابر به دو ابر دیگر پیوست و در این لحظه، همراه موسیقی، همه‌ی قسمت بالای صحنه را پر کرد؛ و آنگاه، فراتر از همه‌ی این تصاویر، در بهشت گشوده شد و خدایان بسیاری با چهره‌های بهشتی ظاهر شدند، و در پایین صحنه، همسرایان، خیال‌انگیز و موزون، صحنه را پر کردند.

آثار دراماتیک سر ویلیام دیونانت. جلد دوم (لندن ۱۸۷۲).

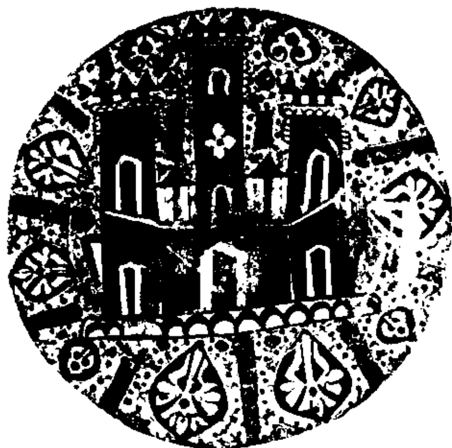
تئاتر انگلستان از قرون وسطی تا سال ۱۶۴۲

زیرنویسهای فصل هفتم

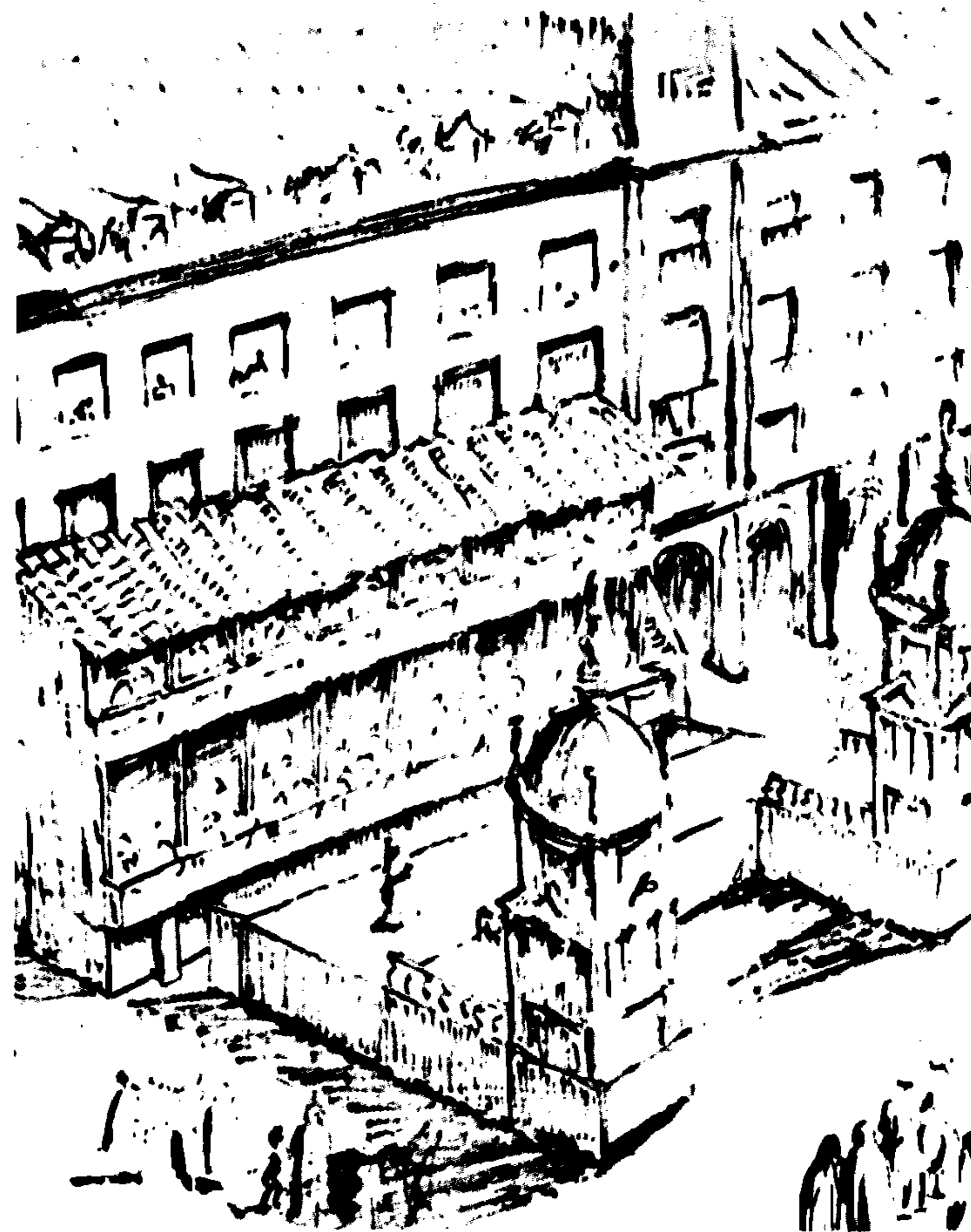
۱. Normans
۲. Calais
۳. Earl of Richmond
۴. Tudor
۵. Fulgans and Lucrece
۶. Henry Medwall
۷. Nature
۸. Magnificence
۹. John Skelton
۱۰. The Four Elements
۱۱. John Rastell
۱۲. John Colt
۱۳. Eton
۱۴. Merchant Taylors
۱۵. Ralf Roister Doister
۱۶. Gammer Gurton's Needle
۱۷. Nicholas Udall
۱۸. Diccon
۱۹. Godly Queen Hester
۲۰. King Darius
۲۱. Calisto and Melibaa
۲۲. Theristes
۲۳. Horestas
۲۴. Thomas Preston
۲۵. Hob
۲۶. Lob
۲۷. Marian-May-Be-Good
۲۸. Spanish Armada
۲۹. Puritans
۳۰. John Northbrook
۳۱. Stephen Gosson
۳۲. Thomas Lodge
۳۳. Sir Philip Sidney
۳۴. Gray's Inn
۳۵. Lincoln's Inn
۳۶. Inner Temple
۳۷. Middle Temple
۳۸. Gorboduc
۳۹. Ferrex and Porrex
۴۰. Thomas Sackville
۴۱. Thomas Norton
۴۲. Jocasta
۴۳. Supposes
۴۴. George Gascoigne
۴۵. Francis Kinwelmarsh
۴۶. Giocasta
۴۷. Ludvico Dolce
۴۸. Suppositi
۴۹. The University Wits
۵۰. Thomas Kyd
۵۱. Christopher Marlowe
۵۲. John Lyly
۵۳. Robert Greene
۵۴. Tamburlaine
۵۵. Doctor Faustus
۵۶. Edward II
۵۷. Campaspe
۵۸. Endimion
۵۹. Love's Metamorphosis
۶۰. Friar Bacon and Friar Bungay
۶۱. James IV
۶۲. William Shakespeare
۶۳. E.K. Chambers
۶۴. Henry VI
۶۵. Richard III
۶۶. Comedy of Errors
۶۷. Titus Andronicus
۶۸. Taming of The Shrew

۶۹. Two Gentlemen of Verona
۷۰. Love's Labour's Lost
۷۱. Romeo and Juliet
۷۲. Richard II
۷۳. A Midsummer Night's Dream
۷۴. King John
۷۵. The Merchant of Venice
۷۶. Henry IV
۷۷. Much Ado About Nothing
۷۸. Henry 7
۷۹. Julius Caesar
۸۰. As You Like It
۸۱. Twelfth Night
۸۲. Hamlet
۸۳. The Merry Wives of Windsor
۸۴. Troilus and Cressida
۸۵. All's Well The Ends Well
۸۶. Measure for Measure، این نمایشنامه را در فارسی به کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است، ترجمه کرده‌اند. م.
۸۷. Othello
۸۸. King Lear
۸۹. Macbeth
۹۰. Antony and Cleopatra
۹۱. Coriolanus
۹۲. Timon of Athens
۹۳. Pericles
۹۴. Cymbeline
۹۵. A Winter's Tale
۹۶. The Tempest
۹۷. Henry VIII
۹۸. Two Noble Kinsmen
۹۹. Beaumont
۱۰۰. Fletcher
۱۰۱. Henry Condell
۱۰۲. John Heminges
۱۰۳. First Folio
۱۰۴. Ben Jonson
۱۰۵. Every Man in His Humour
۱۰۶. Volpone
۱۰۷. The Alchemist
۱۰۸. Bartholomew Fair
۱۰۹. comedy of humour
۱۱۰. self-concious
۱۱۱. Sejanus
۱۱۲. Catiline
۱۱۳. George Chapman
۱۱۴. May Day
۱۱۵. Sir Giles Goosecap
۱۱۶. Bussy D'Ambois
۱۱۷. The Revenge of Bussy D'Ambois
۱۱۸. John Marston
۱۱۹. Histriomastix
۱۲۰. What You Will
۱۲۱. Antonio and Mellida
۱۲۲. The Malcontent
۱۲۳. Thomas Dekker
۱۲۴. Shoemaker's Holiday
۱۲۵. Thomas Heywood
۱۲۶. A Woman Killed With Kindness
۱۲۷. Thomas Middleton
۱۲۸. The Family of Love
۱۲۹. Michaelmas Term
۱۳۰. A Chaste Maid in Cheapside
۱۳۱. William Rowley
۱۳۲. The Changeling
۱۳۳. The Spanish Gypsy
۱۳۴. The Game of Chess
۱۳۵. Women Beware Women
۱۳۶. self-knowledge
۱۳۷. Cyril Tourneur
۱۳۸. The Revenger's Tragedy
۱۳۹. The Atheist's Tragedy
۱۴۰. The Nobleman
۱۴۱. sententiae
۱۴۲. Jacobean
۱۴۳. Caroline
۱۴۴. John Fletcher
۱۴۵. Francis Beaumont
۱۴۶. The Meid's Tragedy
۱۴۷. Philaster
۱۴۸. A King and No King
۱۴۹. King's Men
۱۵۰. The Scornful Lady
۱۵۱. The Chances
۱۵۲. The Spanish Curete
۱۵۳. A Wife for A Month
۱۵۴. Rule A Wife and Have A Wife
۱۵۵. Philip Massinger
۱۵۶. A New Way to Pay Old Debts

۱۵۷. Sir Giles Overreach
۱۵۸. John Webster
۱۵۹. The White Devil
۱۶۰. The Duchess of Malfi
۱۶۱. John Ford
۱۶۲. 'Tis Pity She's Whore
۱۶۳. The Lover's Melancholy
۱۶۴. The Broken Heart
۱۶۵. James Shirley
۱۶۶. Hyde Park
۱۶۷. The Lady of Pleasure
۱۶۸. The Cardinal
۱۶۹. Sir Henry Herbert
۱۷۰. Earl of Leicester's Men
۱۷۱. James Burbage
۱۷۲. Queen's Men
۱۷۳. Lord Admiral's Men
۱۷۴. Edward Alleyn
۱۷۵. Philip Henslowe
۱۷۶. Lord Chamberlain's Men
۱۷۷. Queen Anne's Men
۱۷۸. Prince Henry's Men
۱۷۹. Palsgrave's Men
۱۸۰. Prince Charle's Men
۱۸۱. Lady Elizabeth's Men
۱۸۲. Queen Henerietta's Men
۱۸۳. Richard Tarleton
۱۸۴. Edward Alleyn
۱۸۵. Heironimo
۱۸۶. Philip Henslowe
۱۸۷. Richard Burbage
۱۸۸. Augustine Philips
۱۸۹. Henry Condell
۱۹۰. John Hemingos
۱۹۱. William Sly
۱۹۲. Thomas Pope
۱۹۳. Robert Armin
۱۹۴. John Lowin
۱۹۵. Joseph Taylor
۱۹۶. Nathen Field
۱۹۷. Blackfriars
۱۹۸. Public
۱۹۹. Private
۲۰۰. carrier Inn
۲۰۱. Shoreditch
۲۰۲. The Curtain
۲۰۳. Newington Butts
۲۰۴. The Rose
۲۰۵. The Swan
۲۰۶. The Globe
۲۰۷. The Fortune
۲۰۸. The Red Bull
۲۰۹. The Hope
۲۱۰. discovery space
۲۱۱. J.C. Adams
۲۱۲. inner below
۲۱۳. C. Walter Hodges
۲۱۴. George Reynolds
۲۱۵. Richard Hosley
۲۱۶. Bernard Beckerman
۲۱۷. inner above
۲۱۸. John Brayne
۲۱۹. Red Lion
۲۲۰. Francis Langley
۲۲۱. Aaron Holland
۲۲۲. Commonwealth تشکیلاتی همچـون دولت فدرال که در اوایـل سده‌ی هفدهـم توسط کرامول برپا شد، و تا پایان نهضت اصلاح دینی ادامه داشت. م.
۲۲۳. liberties
۲۲۴. Whitefriars
۲۲۵. Richard Fsrrant
۲۲۶. Henry Evans
۲۲۷. Children of the Revels of The Queen
۲۲۸. Porter
۲۲۹. William Beeston
۲۳۰. Cockpit
۲۳۱. Inigo Jones
۲۳۲. spoken decor
۲۳۳. T.J. King
۲۳۴. Phaeton
۲۳۵. William Prynne
۲۳۶. The Triumph of Love
۲۳۷. Britons
۲۳۸. John Webb
۲۳۹. The Masque of Blackness
۲۴۰. The Masque of Hymen
۲۴۱. The Hue and Cry After Cupid
۲۴۲. The Masque of Oberon
۲۴۳. The Temple of Love
۲۴۴. Salmacida Spolia



۸
تئاتر اسپانیا تا ۱۷۰۰



تئاتر در اسپانیا، همچون انگلستان، در سده‌های شانزدهم و هفدهم شکوفا شد. در حقیقت تئاتر اسپانیا بین سالهای ۱۵۸۰ و ۱۶۸۰ چندان بارور بود که این دوره را «عصر طلایی[۱]» درام اسپانیایی خوانده‌اند. خاستگاه درام اسپانیایی با درام انگلیسی متفاوت بود. بیشترین تأثیرات بر درام اسپانیایی از فرهنگ مورها[۲] آمده، زیرا مورها از سال ۷۱۱ اسپانیا را اشغال کردند، و تا سده‌ی پانزدهم بر آن تسلط داشتند. مسلمانان حدود پانصد سال شبه‌جزیره‌ی اسپانیا را، بجز بخش شمالی، در تصرف خود داشتند، و هنر اسپانیا در این دوران به شکوفایی خود رسید، زیرا در این دوره فرهنگ مورها بسی پیشرفته‌تر از فرهنگ اروپای فئودالی بود. فیلسوفان و دانشمندان مسلمان نفوذ عظیمی بر دانشگاههای قرون وسطایی‌ی اروپا داشتند، و صنعتگران آنها مورد حسد اروپاییان بودند.

حوالی سال ۱۲۰۰، شاهان مسیحی‌ی شمال اسپانیا بر علیه مورها متحد گشتند، و در ۱۲۷۶ آنها را از قسمت اعظم خاك اسپانیا، بجز بخش جنوب شرقی، بیرون راندند. اما تا سال ۱۴۷۹ که سرزمینهای آراگون و کاستیل تحت فرمانروایی فردیناند و ایزابل متحد شدند، اسپانیا هنوز به صورت قدرت بزرگی در نیامده بود. در سال ۱۴۹۲ فرمانروایان جدید، مورها را



تصویر ۸.۱. (●) قلمروی مورها پس از سقوط خلفای مسلمان. حدود ۱۰۶۰ میلادی.

بکلی از اسپانیا بیرون رانده و قسمت اعظم شبه جزیره‌ی اسپانیا را به صورت ملتی واحد در آوردند.

فردینانـدو ایزابـل سپس قدم در راه مسیحـی ساختن اسپانیا نهادند، و برای این امر، یك دستگاه تفتیش عقاید به راه انداخته، بدعتگذاران و مرتدان را تعقیب و کیفر می‌کردند. فرمانروایان جدیـد علاوه بر مورها، یهودیان را نیز از اسپانیا تبعیـد می‌کردنـد، و هنگامی که کلیسای کاتولیك در نقاط دیگر اروپا دچار اغتشاش بود، در اسپانیـا توانستنـد راست دینـی‌ی (ارتدوکسی) مسیحی را مستقر و پایدار سازند.

نفـوذ فرهنگ مورهـا و مسیحیـت کاتولیـك را می‌توان به وضوح در درام اسپانیایی مشاهده کرد. از برخوردی که با زن و ناموس در درامهای اسپانیایی وجود داشت تأثیر فرهنگ مورها، و از تأکید بر ایمان و

تعالیم مذهبی، تأثیـر فرهنگ مسیحـی را می‌تـوان دریافت.

عامل عمده‌ی دیگری که بر درام اسپانیایی تأثیر داشت، موقعیـت خود اسپانیـا به عنـوان یك قدرت جهانی بود. اسپانیا پس از سفر اکتشافی‌ی کریستوف کلمب در ۱۴۹۲، قدرت برتر دنیای جدیـد به شمـار می‌رفت؛ و در سده‌ی شانزدهـم سرزمینهایـی را در افریقا، هلند، پرتغال، سیسیل، ایتالیا، و نقاط دیگر به تصـرف خود در آورد، و در ۱۵۵۰ بدون تردیـد قدرتمندترین کشور جهان به شمار می‌رفت. از ۱۶۰۰ به بعد زوال امپراتوری‌ی اسپانیا آغاز شد، و در اواخر سده‌ی هفدهم به نهایت رسیـد. بایـد گفـت درام اسپانیایی برتری خود را، نه به‌واسطه‌ی محتوا، بلکه به واسطه‌ی اعتماد به نفس، تحرك، گستردگی، و ایمان به خدا و کلیسا و دولت به دست آورده بود.

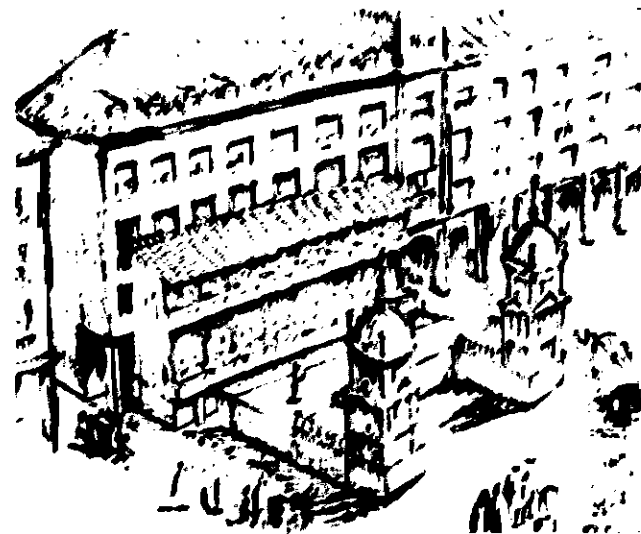
درام مذهبی در اسپانیا

به خاطر وجود فرهنگ مورها، درام مذهبـی در قرون وسطی تنها در بخش شمال شرقی‌ی اسپانیا گسترش یافت. پس از تسلط مجدد مسیحیان بر اسپانیا، درام به عنوان وسیله‌ای برای آموزشهای مذهبی معرفی شد. تا میانـه‌ی سده‌ی شانزدهـم نمایشنامههـای مذهبـی‌ی اسپانیایی شبیه نمایشنامه‌های مذهبـی‌ی اروپایـی در قرون وسطی بودند، اما پس از ۱۵۵۰ نمایشنامه‌های اسپانیایی دارای ویژگیهای خاص خود شدند، و این ویژگی را تا ۱۷۶۵ که اجرای نمایشها در اسپانیا بکلی ممنوع گردید، حفظ کردند.

درام مذهبی‌ی اسپانیـا درسـت در هنگامـی که اجرای نمایشهای مذهبی در کشورهای دیگر اروپایی ممنوع بود صاحب اعتبار شد، شاید به این دلیل که کلیسا در این دوره نظـارت شدیـدی را بر محتـوای نمایشنامه‌ها اعمال می‌داشت، به طوری که در نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم نمایشنامه‌های اسپانیایی در ارتباط نزدیـك با کورپوس کریستـی (ر. ك. فصـل ۵) قرار گرفتند. شاید به همین دلیل این نمایشنامه‌ها را اوتو ـ ساکرامنتال(۳) نامیدند.

اوتـو ساکرامنتـال (درام مقـدس) خصوصیـات نمایشنامه‌های اخلاقـی و «مجموعه‌هـای نمایشـی»‌ی مذهبـی در انگلستـان را تلفیـق کرده بود. در ایـن نمایشنامه‌هـا انسانهـا و چهره‌هـای فوق طبیعـی در لباسهایی استعاری مثل گناه، برکت، لذت، انـدوه، و زیبایی به هم در می‌آمیزند. داستان این نمایشنامه‌ها از منابع گوناگونی برگرفته می‌شدند، حتی از منابع کاملاً غیر مذهبی، به شرط آنکه در تأیید مراسـم دینـی، و تعصبات کلیسایی می‌بودند.

هر چند نحوه‌ی تولید نمایشها از مکانی به مکان دیگر متفاوت بود، اما نمایشهای تهیه شده در مادرید را می‌توان الگوی کاملـی برای نمایشهـای اسپانیایـی شناخـت. تا ۱۵۵۰ مسؤولیت تهیـه‌ی نمایشهـا بر عهده‌ی اصنـاف تجاری بود، و بین سالهـای ۱۵۵۱ و ۱۵۵۸ شورای شهر این مسؤولیت را بر عهده گرفت. در این هنگام برای اجرای نمایشنامه‌هایی که بهترین درام‌نویسـان اسپانیـا می‌نوشتنـد، گروههـای حرفـه‌ای استخـدام می‌شدنـد، بنـا بر ایـن در میانـه‌ی سده‌ی شانزدهم نمایشهای مذهبی و نمایشهای عمومی به هم



تصویر ۲.۸. بازسازی‌ی یك اوتوساکرامنتال در میدان میور، مادرید؛ اثر ریچارد ساترن. این طرح براساس یك نقشه‌ی ساختمانی از ۱۶۴۴ تهیه شده است. دو کاروس در دو طرف سکوی اصلی، و جایگاه جعبه شکلی که برای شورای شهر و شورای کاستیل در نظر گرفته شده‌اند قابل توجه‌اند. از کتاب تئاتر در رنسانس. مرکز ملی تحقیقات علمی. پاریس.

نزدیك شدند.

در پایان سده‌ی شانزدهم برای تهیه‌ی نمایشها الگویی اتخاذ شد که پس از آن با تغییراتی جزئی الگوی تهیه‌ی همه‌ی نمایشها گردید. تا سال ۱۵۹۲ سالانه ۳ نمایش و پس از آن ۴ نمایش اوتو تهیه می‌شد، و در ۱۶۴۷ به سالی ۲ نمایش کاهش یافت. نمایشها گاه جدید و گاه قدیمی بودند، به استثنای سالهای بین ۱۶۴۷ و ۱۶۸۱ در مادرید که همه‌ی نمایشها جدید بودند و تنها توسط کالدرون(۴) نوشته شدند. تا سال ۱۵۹۲ نمایشها تنها توسط یك گروه تهیه می‌شدند، و پس از این سال دو گروه یا شرکت دیگر نیز افزوده شدند. این گروهها در مراسم روزه‌ی بزرگ (لنت) انتخاب می‌شدند. علاوه بر دستمزد قابل توجهی که به این گروهها پرداخت می‌شد، به آنها مجوزی انحصاری نیز برای اجرای نمایش در مکانهای عمومی، جشنهای عید پاك، و کورپوس کریستی اعطا می‌گردید. پس از خاتمه‌ی جشن کورپوس کریستی گروهها اجازه داشتند به شهرهای مجاور نیز سفر کرده، و اوتو اجرا کنند، و پس از آن اجازه داشتند نمایش خود را در تالارهای عمومی‌ی



تصویر ۳.۸. (*) صفحه عنوان یك اتوساکرامنتال اسپانیایی. این نمایشهای مذهبی تا مدتها پس از ظهور نمایشهای غیرمذهبی نیز اجرا می‌شدند.

مادرید به صحنه بیاورند. به واسطه‌ی همین امکانات اجرایی‌ی متعدد، بازیگران انگیزه‌های فراوانی برای شرکت در جشنواره‌ها داشتند.

نمایشها بر روی کاروس(۵)، یا واگنهایی که شهرداری فراهم می‌کرد اجرا می‌شدند. شهرداری همچنین این واگنها را به همه‌ی وسایل لازم، به استثنای لباس و وسایل شخصی، مجهز می‌ساخت. تا ۱۶۴۷ برای هر نمایش دو کاروس مورد استفاده قرار می‌گرفت، و پس از این تاریخ تعداد این کاروس‌ها به چهار عدد افزایش یافت. کاروس‌های دو طبقه دارای قابهای چوبی‌ی پوشیده از پارچه‌های نقاشی شده بودند و کلیه‌ی تجهیزات مورد نیاز نمایشنامه‌ها را در خود داشتند. این کاروس‌ها توسط گاوهای نری با شاخهای آذین شده، از محلی به محل دیگر برده می‌شدند. اطلاعات ما درباره‌ی اندازه‌ی این واگنها تا دهه‌ی ۱۶۹۰ اندك است. در این هنگام واگنها حدود ۵ متر درازا و ۱۱ متر ارتفاع داشتند. نمای (فاساد) طبقه‌ی دوم این واگنها دارای دری با لولا بود، که در صورت لزوم گشوده می‌شد، و صحنه‌ی داخل آن در مقابل دید تماشاگران قرار می‌گرفت. طبقه‌ی اول نیز دارای دکور و صحنه بود، و بسیاری از واگنها به وسایل مکانیکی برای پرواز شخصیتها و اشیاء در صحنه مجهز بودند. همچنین برای ورود بازیگران به صحنه و لباس‌کنی از کاروس استفاده می‌شد.

تا سال ۱۶۴۷ یك صحنه‌ی قابل حمل (به صورت یك گاری ضمیمه) همراه با کاروس، که محل بازی بود، حرکت می‌کرد. پس از ۱۶۴۷، هنگامی که ۴ واگن برای هر نمایش به کار رفت، یك سکوی ثابت در مکان نمایش مستقر کردند، زیرا در این هنگام صحنه‌های قابل حمل بسیار کوچك شده بودند، و جای کافی برای بازی نداشتند. در این دوره دو کاروس در پشت سکو و دو کاروس در دو جانب آن مستقر می‌شد. دو کاروس جانبی معمولاً خالی بودند و به عنوان فضای مخفی یا جایگاه ایجاد افکتهای مخصوص به کار می‌رفتند. آوردن چهار کاروس برای یك نمایش اوتو، و سپس چهار تای دیگر برای نمایش بعدی غیر عملی و ناشیانه می‌نمود، از اینرو در سال ۱۶۹۲، هشت واگن ثابت در اطراف سکوی اصلی مستقر ساختند. در دهه‌ی ۱۶۹۰ سکوی نمایش بین ۱۳/۵ تا ۱۵ متر عرض و ۱۱ متر عمق داشت.

بین هشت تا بیست روز پیش از آغاز مراسم کورپوس کریستی بازیگران موظف بودند برای تأیید نهایی، نمایش خود را در مقابل شورای شهر اجرا کنند. در برخی از شهرستانها اولین نمایش رسمی در داخل کلیساهای جامع اجرا می‌شد، اما در اوایل سده‌ی هفدهم رسم اخیر از رواج افتاد؛ البته همچنان در بسیاری از شهرهای کوچك اولین اجرا می‌بایست در مقابل کلیسا به نمایش در می‌آمد. از اجرای نمایش در داخل کلیساهای مادرید سندی نداریم، اما می‌دانیم که در همان اوایل سده‌ی هفدهم حتی در مقابل کلیساها نیز نمایش رواج نداشته است. اما کاروس‌ها هنوز در راهپیماییهای عظیم خیابانی شرکت داشتند، و اجرای نمایش به عنوان یکی از اجزای جشنواره‌های مذهبی پذیرفته شده بود.

شورای شهر، محل اجرای نمایش، و حتی تعداد اجراها را نیز تعیین می‌کرد، و اجرای نمایشها گاه چندین روز ادامه داشت. پس از ۱۶۰۰ معمولاً اولین اجرا در حیاط قصر و در مقابل شاه به نمایش در

می‌آمد. پس از آن نمایشهای عمومی معمولاً در میدانی در مقابل تالار شهرداری اجرا می‌شدند. به این ترتیب که یك روز «شورای کاستیل» (نیرومندترین گروههای دولتی)، و روز دیگر «شورای شهر» نمایش را تماشا می‌کرد. برای چندین شورای دولتی دیگر نیز اجراهای ویژه‌ای عرضه می‌شد، و حداقل دو بار نیز برای عموم نمایش داده می‌شد.

علاوه بر اوتوها، بازیگران میان‌پرده‌ها (اینترلودها)ی کوتاه فارس و رقص نیز اجرا می‌کردند. نمایشگران دیگری نیز از طرف شورای شهر استخدام می‌شدند تا غولها و اژدهاهای عظیم کارناوالها را در خیابانها بگردانند و رقصهای سنتی اجرا کنند. در سال ۱۷۶۵ اعلام شد: از آنجا که کارناوالها بیش از حد رواج یافته‌اند، و چون محتوای فارسها و رقصها مورد اعتراض قرار گرفته، و چون نمایشهای مذهبی توسط بازیگرانی اجرا می‌شوند که اخلاقشان مورد تائید نیست، لذا نمایشهای اوتو بکلی تعطیل می‌شوند. همه‌ی این شکایات از سده‌ی شانزدهم آغاز شده بود و احتمالاً دلایل مهمتر دیگری نیز در کار بوده است. اما باید گفت که مرگ کالدرون در سال ۱۶۸۱ نیز در سقوط نمایشهای اوتو دخیل بوده است، زیرا پس از آن اوتوهای اجرا شده صرفاً تکرار و تقلید اوتوهای قدیمی بودند. یکی دیگر از دلایل تعطیل شدن اوتوها آن بود که پس از ۱۷۰۵ اوتو تنها در تئاترهای عمومی اجرا می‌شد، و جنبه‌ی آیینی خود را از دست داده بود. علت سقوط و ممنوعیت نمایشهای اوتو هر چه باشد، باید گفت اوتوها موجب پیدایش نمایشهای حرفه‌ای دیگر در طول ۲۰۰ سال بوده‌اند.

آغاز درام غیر مذهبی

از حدود ۱۴۷۰ تا ۱۵۵۰ اسپانیا رابطه‌ی نزدیکی با ایتالیا پیدا کرد، و در این سالها توجه محافل روشنفکری‌ی اسپانیا به آموزشهای کلاسیك جلب شد. در ۱۵۰۸ دانشگاهی در آلکالا دِ هِنارس[۶] برای تدریس لاتین، یونانی، و عبری تأسیس شد، و این آموزشها به سرعت راه خود را به درام کلاسیك گشودند. در طول سده‌ی شانزدهم آثار بسیاری از لاتین و یونانی به زبان اسپانیایی ترجمه شدند و در مقیاس گسترده‌ای به چاپ رسیدند؛ صنعت چاپ در ۱۴۷۳ به اسپانیا راه پیدا کرده بود.

در سال ۱۵۰۰ درام غیر مذهبی در اسپانیا پدید آمده بود. شاید مهمترین نمایشهای اولیه‌ی غیر مذهبی در اسپانیا **کمدی کالیستو و ملیبی**[۷] باشد که نخست در ۱۴۹۹ به چاپ رسید. این متن بیش از آنکه یك نمایشنامه باشد، داستانی بود که از طریق دیالوگ گفته می‌شد. چاپِ ۱۴۹۹ از این کتاب دارای ۱۶ پرده است و در چاپِ ۱۵۰۲ به ۲۱ پرده افزایش یافته است. این کتاب منسوب به فرناندو دِ روخاس[۸] (حدود ۱۴۶۵ ـ حدود ۱۵۴۱) است که احتمالاً بخشهایی از آن را دیگران نوشته‌اند. کالیستو و ملیبی هرگز اجرا نشد، اما خوانندگان فراوانی به دست آورد، و این امر بدون شك نویسندگان بعدی را در شخصیت پردازی و موقعیت سازی‌ی آثارشان تحت تأثیر قرار داده است. صحنه‌های مربوط به لاسلستینا[۹]، دلال محبتِ میان کالیستو و ملیبی بویژه شهرت زیادی پیدا کردند. در این صحنه‌ها زندگی‌ی محقر مردم فقیر نشان داده می‌شود.

خوان دل اِنسینا[۱۰] (۱۴۶۹ ـ ۱۵۲۹) غالباً به عنوان پایه‌گذار درام اسپانیایی شناخته می‌شود، زیرا آثار اولیه‌ی او پیش از کالیستو و ملیبی نوشته شده‌اند. اِنسینا پس از تحصیل نزد نبریخا[۱۱]، انسانگرای بزرگ اسپانیایی، به نوشتن «اکلوگ[۱۲]» (سرودهای چوپانان) روی آورد. این شکل دراماتیك اسپانیایی تقلیدی‌است از شیوه‌ی درامهای پاستورال ایتالیایی، اما اولین نمایشنامه‌های اِنسینا، که در دهه‌ی ۱۴۹۰ نوشته شده‌اند، اساساً مذهبی بودند. وی پس از سفر به ایتالیا آغاز به نوشتن آثاری غیر مذهبی مثل ترانه‌ی پلاسیدا و ویکتوریانو[۱۳] (۱۵۱۳) کرد. آثار نسبتاً ساده‌ی انسینا اولین درامهای غیر مذهبی‌ی اسپانیایی‌اند که اجرا شده‌اند. درام‌نویس دیگر این دوره بارتولومه دِ تورس ناهارو[۱۴] (حدود ۱۴۸۰ ـ ۱۵۳۰) نام داشت. وی در ابتدا از درامهای اِنسینا تقلید می‌کرد، اما بعدها فارسها و کمدیهای مفصل و پیشرفته‌ای نوشت. ناهارو نیز همچون اِنسینا مدتی در ایتالیا بسر برده بود. نمایشنامه‌های ناهارو پیش از انتشار در اسپانیا، در سال ۱۵۱۷ تحت عنوان پروپالادیا[۱۵] در ایتالیا اجرا شدند. ساختمان نمایشنامه‌های او ابتدایی و بدون پیش درآمد (پرولوگ) هستند، لذا بسیاری از حرکتهای نمایشی در آنها نامفهوم است، اما نظم روان و مباحث ساتیری‌ی آثار او خوانندگان فراوانی داشته است. درام‌نویس دیگر جیل ویسنت[۱۶] (حدود ۱۴۶۵ ـ حدود ۱۵۳۹) اساساً برای دربارِ پرتغال می‌نوشت، اما بسیاری از نمایشنامه‌های او به زبان اسپانیایی نوشته شده‌اند. وی را به خاطر استعداد غنایی، تنوع بسیار، مایه‌های کمیك و خود انگیختگی‌ی آثارش عموماً برتر از معاصرانش می‌شمارند.

علاوه بر آثار داخلی، در ۱۵۴۸ نمایشنامه‌های ایتالیایی نیز در صحنه‌هایی به سبك ایتالیایی در دربار اسپانیا اجرا می‌شدند. همه‌ی درامهای غیر مذهبی‌ی

تصویر ۴.۸. صفحه عنوان کتاب کالیستو و ملیبی. چاپ تولدو. ۱۵۳۸.

اولیه در اسپانیا برای تماشاگران اشرافی نوشته شده‌اند، و تأثیر آنها بر تئاتر حرفه‌ای قابل توجه نیست، اما باید اذعان داشت بنایی که این نمایشها مستقر ساختند درام‌نویسان بعدی را الهام بخشید.

تئاتر حرفه‌ای اولیه در اسپانیا

خاستگاه تاریخی نمایشهای حرفه‌ای در اسپانیا، همچون کشورهای دیگر، مبهم است، و تا دهه‌ی ۱۵۴۰ بازیگر حرفه‌ای در اسپانیا وجود نداشت، هر چند می‌دانیم که در ۱۴۵۴ بازیگران در ازای دریافت مزد در جشنواره‌ی کورپوس کریستی نمایش می‌دادند. در سال ۱۵۳۹ برای یك نمایش فارس در کلیسای جامع تولدو ۶ بازیگر استخدام شدند، و می‌دانیم که در ۱۵۲۹، ۱۵۳۵، و ۱۵۳۸ شرکتهای نمایشی‌ی ایتالیا در اسپانیا نمایش می‌داده‌اند، و نیز می‌دانیم که در ۱۵۵۰ تعدادی گروه نمایشی در اسپانیا وجود داشت که غالباً در استخدام جشنواره‌ی کورپوس کریستی بودند.

اولین چهره‌ی برجسته در تئاتر حرفه‌ای اسپانیا لوپه دِ روئه‌دا[۱۷] (حدود ۱۵۱۰ ـ حدود ۱۵۶۵) نام دارد، و اولین بار در ۱۵۴۲ به خاطر شرکت در یك نمایش منهبی در سویل[۱۸] نام او به میان آمده است. در سال ۱۵۵۱ روئه‌دا شهرت کافی به هم زده بود، زیرا فرماندارِ والودولید[۱۹]، و سپس فرماندار پایتخت اسپانیا در این سال از او برای اجرای نمایش دعوت کرده‌اند. وی در آن سال در مقابل فیلیپ دوم نیز نمایش داد. روئه‌دا از ۱۵۵۲ تا ۱۵۵۸ با حقوق قابل توجهی در مادرید استخدام شد تا نظارت بر جشنهای کورپوس کریستی را بر عهده بگیرد. بعلاوه، روئه‌دا گاه در نمایشهای درباری نیز نقشهایی را ایفا می‌نمود، و سفرهای فراوانی برای اجرای نمایش انجام می‌داد. روئه‌دا همچنین نخستین نویسنده‌ی معتبری است که برای مردم عادی نمایشنامه نوشت. تعدادی از آثار او از جمله شیادان[۲۰]، مدورا[۲۱]، آرملینا[۲۲]، و اوفه‌میا[۲۳] به دست ما رسیده‌اند. لطیفه‌های ملموس و دیالوگهای بدیع در آثار او به فارسهای قرون وسطی شباهت دارند. شخصیتهای ابله و ساده‌دل (که روئه‌دا خود نقش آنها را ایفا می‌نمود) در آثار او تحول بسیاری یافته‌اند.

سروانتس گفته است که صحنه‌ی نمایشهای روئه‌دا از چهار یا پنج تخته که روی نیمکتهایی قرار داشتند تشکیل شده بود و پشت آنها پرده‌ای آویخته می‌شد. لباس در نمایشهای او از «چهار پوستین سفید تزئین شده با چرم» ساخته می‌شد. این شرح غالباً به عنوان توضیحی کافی در مورد صحنه‌های تئاترهای حرفه‌ای در دوران روئه‌دا پذیرفته شده است. اما با یك بررسی‌ی اجمالی از گزارشهای آن زمان می‌توان دریافت که سروانتس نمایشهای حرفه‌ای را بسیار ساده می‌بیند، زیرا این گزارش را پس از پنجاه سال به هنگام نقل خاطرات جوانی‌ی خود آورده است. روئه‌دا در قراردادی برای یك نمایش در کورپوس کریستی، درخواست لباسهایی از ابریشم و مخمل کرده است، و ظاهراً وی چنین لباسهایی را در نمایشهای دیگر، بویژه در نمایشهایی که در دربار اجرا می‌کرد نیز به کار می‌برده است. احتمال دارد که سروانتس یکی از نمایشهای دلقکی‌ی روئه‌دا را دیده باشد، زیرا استفاده از یك پس زمینه ساده‌ی فرش و پوست گوسفند مناسب

چنین نمایشهایی است.

در دوران زندگی روئه‌دا تئاترهای دائمی وجود نداشتند. وی گاه در حیاط خانه‌ای، گاه در یك فضای داخلی، گاه در میدان شهر، و گاهی نیز در دربار نمایش اجرا می‌کرد، و همچون همکاران انگلیسی و ایتالیایی خود، وی نیز قادر بود اجرای خود را با شرایط گوناگون تطبیق دهد. هر چند امروزه روئه‌دا پایه‌گذار تئاتر حرفه‌ای در اسپانیا شناخته می‌شود، اما عملاً تنها یك بازیگر موفق در دوران خود بوده است. به هر حال مورخان، تئاتر اولیه‌ی اسپانیا را بر اساس آثار وی تجسم کرده‌اند.

تئاتر در اسپانیا ناگهان در دهه‌ی ۱۵۷۰ رواج بسیار گرفت. بازیگران در سراسر کشور مورد توجه قرار گرفتند و تئاترهای دائمی رو به فزونی نهادند. مراکز اصلی تئاتر اسپانیا،مادرید (که پس از ۱۵۶۰ پایتخت اسپانیا شد) و سویل بودند، اما شهرهای دیگر از جمله بارسلون[۲۴] والنسیا[۲۵]، غرناطه[۲۶]، کوردوبا[۲۷]، و شهرهای دیگر نیز گروههای نمایشی داشتند.

با آنکه پس از مرگ روئه‌دا تقاضا برای نمایشنامه‌های تازه‌تر افزایش یافت، اما تا حدود ۱۵۹۰ هیچ نویسنده‌ی مهمی ظهور نکرد، و در این هنگام لوپه دِ وگا[۲۸] نمایشنامه‌نویسی را آغاز کرد. بین سالهای ۱۵۶۵ و ۱۵۹۰ نمایشنامه‌ها توسط گردانندگان شرکتهای تئاتری به صحنه می‌آمدند، و این شیوه تا سده‌ی هفدهم با گماشتن گردانندگان شرکتها به عنوان اوتور دِ کمدیا[۲۹] (مؤلف نمایش) ادامه داشت. در این سالها دو درام‌نویس ـ کوئه‌وا و سروانتس ـ به شهرت رسیدند. خوان دِ لا کوئه‌وا[۳۰] (۱۵۵۰ ـ ۱۶۱۰) که در سویل می‌زیست، اولین درام‌نویسی است که در آثارش از داستانهای اسپانیایی استفاده کرده است، و نمایشنامه‌ی هفت کودك لارا[۳۱] از اوست. وی در نمایشنامه‌هایش موضوعهای کلاسیك و زندگی روزمره مردم را به کار می‌گرفت. میگل دِ سروانتس[۳۲] (۱۵۴۷ ـ ۱۶۱۶) اساساً به خاطر داستان ضد قهرمانی‌ی دون کیشوت[۳۳] مشهور است. اما وی همچنین ۳۰ نمایشنامه نوشته که ۱۶ تای آنها به دست ما رسیده‌اند. بهترین نمایشنامه‌های موجود او عبارتند از: محاصره‌ی نوماسیا[۳۴]، که درباره‌ی حمله‌ی رومیان به یك شهر اسپانیایی است؛ سفر آرخِل[۳۵]، که درباره‌ی مردانی است که گرفتار دزدان دریایی‌ی الجزایری شده‌اند؛ و روفیانِ خوشبخت[۳۶]، که درباره‌ی زندگی‌ی آن دوران مردم اسپانیاست. اما نمایشنامه‌های سروانتس، که اغلب آنها بین ۱۵۸۰ و ۱۶۰۰ نوشته شده‌اند، پس از ظهور آثار لوپه دِ وگا اهمیت یافتند. در پایان سده‌ی شانزدهم تعدادی درام‌نویس متوسط نیز صاحب نام شده بودند.

از آنجا که اصطلاحات تئاتری‌ی اسپانیایی خاصه‌اند، لذا یك بررسی‌ی اجمالی می‌تواند روشنگر باشد. کمدیا[۳۷] اصطلاحی است که در مورد نمایشنامه‌های کامل و بلند مدت، چه کمدی و چه جدی به کار می‌رفت، کمدیاها غالباً به سه پرده تقسیم می‌شدند، و سنت پنج پرده‌ای هرگز در اسپانیا رایج نگشت. کمدیا خود دارای دو نوع اصلی بود: کاپا ای اِسپادا[۳۸]، یا کمدی‌ی «شنل و شمشیر»، نامی که از لباسِ رایجِ مردان طبقات متوسط گرفته شده بود،واین نوع کمدی همیشه درباره‌ی چنین مردمی است؛ نوع دوم تئاترو[۳۹]، رویدو[۴۰] («سر و صدا»)،یا کوئرپو[۴۱] («اندام»)؛ این اصطلاحها به نمایشنامه‌هایی اطلاق



تصویر ۵.۸. (•) لوپه فلیکس دِ وگا، پرکارترین درام‌نویس اسپانیا و جهان، که برخی آثار او را با شکسپیر مقایسه می‌کنند.

می‌شدند که درباره‌ی فرمانروایان، نجبا، شخصیتهای اساطیری، یا مقدسان بودند، و این اشخاص در زمانها یا مکانهایی نامنتظر قرار می‌گرفتند. تا سال ۱۶۱۵ هر نمایش با یك لوا[۲۲] («تقدیمنامه»)، یا پیش درآمد، آغاز می‌شد که یك تك‌گویی یا تنها یك طرح دراماتیك بود. این طرح برای جلب‌توجه و خوش‌آمد گویی به تماشاگران تقدیم می‌شد، و معمولاً شامل رقص و آواز بود. هر چند این رسم پس از ۱۶۱۵ از رواج افتاد اما لوا تا سالها در نمایشنامه‌ها گنجانیده می‌شد. اِنترمسه[۲۳] («میان پرده») یا یك طرح موضوعی‌ی کوتاه نیز در فاصله‌ی تنفسِ میان پرده‌ها اجرا می‌شد. برخی انترمسه‌ها به آواز، و بعضی به گفتار، و گاه ترکیب هر دو بودند. حدود ۱۶۵۰ به فارسهای کوتاه سنه‌ته[۲۴] نیز گفته می‌شد، و گاه انترمسه را نیز سنه‌ته می‌خواندند. غالب درام‌نویسان اسپانیایی در همه‌ی این اشکال نمایشنامه نوشته‌اند.

لوپه دِ وگا و معاصرانش

پر کارترین درام‌نویس اسپانیایی لوپه فلیکس دِ وگا کارپیو[۲۵] (۱۵۶۲ ـ ۱۶۳۵) نام دارد، که آثارش همچون زندگی‌ی خصوصی‌ی او پرتلاطم‌اند. وی عضو نیروی دریایی‌ی اسپانیا (آرمادای اسپانیا)، منشی‌ی یك نجیب‌زاده، درگیر کسب و کار و عشق و عاشقیهای گوناگون، و سرانجام پس از ۱۶۱۴، یك روحانی‌ی تمام عیار بوده است. به‌رغم مشغولیات فراوان، تألیف ۴۸۳ کمدیا را به او نسبت داده‌اند. مجموع آثار او را ۱۸۰۰ نمایشنامه برآورد کرده‌اند که بیش از ۴۵۰ نمایشنامه‌ی او به دست ما رسیده است. وی برخی از این نمایشنامه‌ها را در ظرف چند روز نوشته است، و در اواخر عمر هفته‌ای دو نمایشنامه می‌نوشت.

به خاطر کثرت نمایشنامه‌های لوپه ارزیابی همه‌ی آثار او مشکل است، اما بررسی بسیار کلی‌ی آنها میسر است. روی هم رفته همه‌ی نمایشنامه‌های او



تصویر ۶.۸. (•) تیرسو دِ مولینا، راهبی که به واسطه‌ی نوشتن نمایشنامه از طرف کلیسا توبیخ شد. وی پایه‌گذار شخصیت دون خوان است.

حاوی حرکتی روشن و معین هستند، که هیجان و اوج داستان از دل همین حرکت می‌جوشد. بسیاری از آثار او در اطراف تضاد میان عشق و شرف دور می‌زنند، و این الگو بعدها غالب آثار دراماتیك اسپانیایی را تحت تأثیر قرار داد. لوپه پایان غم‌انگیز در نمایشنامه را دوست نمی‌داشت از اینرو وسایلی می‌یافت تا تضادها را با خوشی برطرف کند. شخصیتهای آثار او از میان همه‌ی طبقات و سنخهای انسانی برگزیده شده‌اند و لوپه با همه‌ی آنها رفتاری دلسوزانه دارد. در نمایشنامه‌های او زنان مهمترین نقشها را دارند. نقش گراسیوسو[۲۶] یا ساده‌لوح از آثار او به وجود آمد، زیرا این شخصیت از تیپهای استانده‌ی زمان او به شمار می‌رفت. دیالوگهای نمایشنامه‌های لوپه طبیعی، زنده، و متناسبند، و در زبانِ دیالوگ از اشکال گوناگون شعری استفاده می‌کند. درام‌نویسان اسپانیایی هرگز نتوانستند اشعار سپید، یا بی‌قافیه به سبك انگلیسی را در آثار خود به کار گیرند. به رغم دستاوردهای قابل توجه لوپه دِ وگا نمی‌توان او را با شکسپیر برابر دانست، هرچند غالباً این دو را با هم مقایسه می‌کنند. لوپه عمیقاً به درون انسان نفوذ نکرده است، و جانبِ تاریك زندگی همواره در آثار او با پایان خوش تعدیل می‌یابد؛ نمایشنامه‌های لوپه سرشار از عوامل غافلگیر کننده است، اما بینش نو در آنها بسیار اندك است. در نمایشنامه‌های لوپه زندگی همواره متنوع و رنگارنگ است، بی‌آنکه مقصود و اهمیت این تنوع باز شود.

بدون تردید لوپه دِ وگا محبوبترین نویسنده‌ی زمان خود بود، و بهترین اثر او از نظر تماشاگران امروزی فوئنته اُوِه خونا[۲۷] (گودال گوسفندان، حدود ۱۶۱۴) است. در این نمایشنامه مالکی خونخوار به دست روستاییان کشته می‌شود، زیرا حتی زیر شکنجه نیز به گناهان خود اعتراف نمی‌کنند. در پایانِ کار شاه روستاییان را از کیفر می‌رهاند. بسیاری از منتقدان در این نمایشنامه احساسات انقلابی یافته‌اند، هر چند که نمایشنامه بیشتر در تجلیل شاه نوشته شده، که دستگاه

ملوك الطوایفی را برمی‌چینند. در میان بهترین نمایشنامه‌های «شنل و شمشیر» لوپه دِ وگا می‌توان **سگ باغبان**(۴۸) (حدود ۱۶۱۵)، **پولادِ مادرید**(۴۹) (۱۶۰۳)، و **یقینی بر یك شك**(۵۰) (حدود ۱۶۲۵) را نام برد.

لوپه دِ وگا که مهمترین درام‌نویس دوران خود محسوب می‌شد، با نویسندگان کم ارجتری معاصر بوده است. مهمترین درام‌نویسان معاصر لوپه یکی گیلن دِ کاسترو(۵۱) (۱۵۶۹ ـ ۱۶۳۱) است که از دوستان و پیروان لوپه بود و نمایشنامه‌های متعددی نوشت. کاسترو امروزه فقط به خاطر نمایشنامه‌ی **ماجراهای جوانی‌ی سید**(۵۲) در خاطرها مانده است؛ درام‌نویس مشهور دیگر تیرسو دِ مولینا(۵۳) (حدود ۱۵۸۴ ـ ۱۶۴۸) است، راهبی که پس از توبیخ شدن از جانب شورای مذهبی‌ی کاستیل درام‌نویسی را کنار گذاشت. گفته می‌شود مولینا ۴۰۰ نمایشنامه نوشته، که ۸۰ نمایشنامه‌ی او به دست ما رسیده است. مهمترین نمایشنامه‌ی او **شیاد سویل**(۵۴) نام دارد، که پایه‌گذار شخصیت دون خوان(۵۵) به شمار می‌رود. درام‌نویس دیگر خوان روئیز دِ آلارکن(۵۶) (حدود ۱۵۸۱ ـ ۱۶۳۹) متولد مکزیك و تحصیلکرده‌ی اسپانیاست. وی در اسپانیا برای دولت کار می‌کرد و ۳۰ نمایشنامه نوشته است. آلارکن در آثار خود برای رسیدن به کمال تلاش می‌کرد، در حالیکه معاصرانش گرایش به سادگی داشتند. زیباترین نمایشنامه‌های او درباره‌ی زندگی‌ی درباری است، و بهترین آنها **حقیقت مشکوك**(۵۷) (۱۶۲۸) نام دارد. این نمایشنامه درباره‌ی دردسرهایی است که مردی جوان به خاطر عدم توانایی در گفتن حقیقت ایجاد می‌کند. آلارکن در آثار خود شخصیت پردازی، و احساسات ظریف اخلاقی را بنای حرکت دراماتیك قرار می‌دهد.

کالدِرون و معاصرانش

لوپه دِ وگا پیش از مرگ رقیبی یافت، کالدِرون، که بسیاری از منتقدان او را برتر از لوپه ارزیابی کرده‌اند. به رغم لوپه و معاصرانش که درام‌نویسان تئاترهای عمومی محسوب می‌شوند، کالدِرون و معاصرانش بهترین درام‌نویسان دربار بوده‌اند. بسیاری از مورخان این جابجایی‌ی تئاتر از خیابان به قصر را از دلایل عمده‌ی سقوط درام اسپانیایی پس از ۱۶۵۰ دانسته‌اند.

پدرو کالدِرون دِ لا بارکا(۵۸) (۱۶۰۰ ـ ۱۶۸۱) فرزند یکی از مقامات درباری بود. وی پس از تحصیلات دانشگاهی به خدمت یك نجیب‌زاده در آمد. در ۱۶۵۱، پس از یك سلسله مصایب شخصی وارد کسوت روحانیت شد و همچنان به نوشتن **اوتو ساکرامنتال** (نمایشنامه‌های مذهبی) برای مردم مادرید و نمایشنامه‌هایی برای دربار ادامه داد. از میان ۲۰۰ نمایشنامه‌ای که به او نسبت می‌دهند ۱۰۰ نمایشنامه به دست ما رسیده است که ۸ تای آنها اوتو هستند.

کالدرون بهترین نمایشنامه‌های غیر مذهبی‌ی خود را بین ۱۶۲۲ و ۱۶۴۰ نوشته است. نمایشنامه‌های او دو نوع‌اند: کمدیهای «شنل و شمشیر»، همچون کمدی‌ی **بانوی خیالی**(۵۹) (۱۶۲۹)، که در آنها یك داستان پر ماجرای عشق و سوءتفاهم با



تصویر ۷.۸. (ه) پدرو کالدِرون دِ لا بارکا، درام‌نویس بزرگ اسپانیایی.

پایان خوش به سرانجام می‌رسد؛ نوع دوم نمایشنامه‌های جدی، که اکثر آنها درباره‌ی حسادت و عشق و شرفند، و مشهورترین آنها نمایشنامه‌ی **به خاطر شرف**(۶۰) است. این نمایشنامه داستان پزشکی است که برای حفظ آبروی خود همسرش را بی سر و صدا می‌کشد.

مشهورترین نمایشنامه‌ی غیر مذهبی کالدرون، **زندگی یك رؤیاست**(۶۱) (حدود ۱۶۳۶)، استعاره‌ای فیلسوفانه درباره‌ی وضعیت انسان و راز آفرینش است. شخصیت اصلی این نمایشنامه، سجیسموندو(۶۲)، شاهزاده‌ای است که در گمنامی و دور از دربار تربیت یافته است. روزی در حال بی‌خبری او را به دربار می‌برند، و در آنجا درمی‌یابند که مرد بی‌ارزشی است، و دوباره او را به محل قبلی خود باز می‌گردانند؛ وی چنین گمان می‌کند که اقامت کوتاهش در دربار یك رؤیا بوده است. در سالهای بحرانی‌ی پس از ۱۶۴۰، هنگامی که کاتالونیا و پرتغال بر علیه اسپانیا متحد شدند، کالدرون تنها یك کمدی‌ای ممتاز به نام **شهردار زالامی**(۶۳) (حدود ۱۶۴۲) نوشت. این کمدیا داستان یك زارع است که در تعقیب افسری است که به دخترش تجاوز کرده است. پس از ۱۶۵۲ همه‌ی نمایشنامه‌های غیر مذهبی‌ی کالدرون به سفارش دربار نوشته شده‌اند. این نمایشنامه‌ها کوتاه و ساده، و غالباً بر اساس اساطیر کلاسیك نوشته شده‌اند و قطعات همسرایی و دیالوگهای آنها با موسیقی همراهند. چون بسیاری از این نمایشنامه‌ها در محل شکارگاه سلطنتی، زارزوئلا(۶۴)، اجرا شده‌اند، این شکل دراماتیك بعدها به نام زارزوئلا شناخته شد. این نوع کمدی موزیکال در اسپانیا محبوبیت فراوانی کسب کرد.

کالدرون را به خاطر اوتو ساکرامنتال‌هایش ستوده‌اند، زیرا این شکل دراماتیك را کمال بخشید. وی در اوتوهای خود تعصبات کاتولیکی را در قالب

داستانهایی نمادین همراه با دیالوگهای بسیار زیبایی پرورانده است. با آنکه کالدرون از آغاز درام‌نویسی‌ی خود اوتو می‌نوشت، اما بویژه پس از ۱۶۴۷ بار دیگر به این شکل نمایشی روی آورد و تا هنگام مرگ سالی‌دو اوتو نوشت. همه‌ی اوتوهایی که بین ۱۶۴۷ و ۱۶۸۱ در مادرید اجرا شده‌اند توسط کالدرون نوشته شده‌اند. پرستش صلیب(۶۵) (۱۶۳۳) و بزرگترین تئاتر دنیا(۶۶) (حدود ۱۶۴۵) بهترین اوتوهای او هستند، که آنها را قبل از کشیش شدن نوشته است.

در میان معاصران کالدرون دو درام‌نویس، روخاس زوریلا و موره‌تو، برجسته‌ترند. فرانسیسکو دِ روخاس زوریلا(۶۷) (۱۶۰۷ ـ حدود ۱۶۴۸) در مادرید می‌زیست. وی اساساً برای دربار و تئاتر سلطنتی می‌نوشت. بهترین آثار شناخته شده‌ی او در برابر شاه همه برابرند(۶۸)، داستان نجیب‌زاده‌ای است که مردی را که به زن او تجاوز کرده می‌کشد، اما شاه او را می‌بخشد. در کمدی‌ی سبک، روخاس زوریلا با آثاری همچون ورزش هالوها(۶۹) و زنان چه جور موجوداتی هستند(۷۰) نوع جدیدی از کمدی را ابداع کرد. وی در این کمدیها تعدادی شخصیتهای عالیرتبه و باشکوه را به جای شخصیتهای سنتی‌ی گراسیوسو، به عنوان عامل خنده نشاند. متأسفانه چون روخاس پیروانی نداشت، سنت‌شکنی او تأثیر زیادی در تئاتر اسپانیا بر جای نگذاشت، اما نمایشنامه‌های او در فرانسه طرفداران بسیاری یافت، و درام‌نویسان فرانسوی از جمله اسکارون، توماس کُرنی، ولوساژ از او پیروی کردند.

اوگوستین موره‌تو(۷۱) (۱۶۱۸ ـ ۱۶۶۹) در مادرید متولد شد، و پاره‌ی اعظم زندگی خود را در دربار گذراند، و عمدتاً برای دربار نوشت. مشهورترین نمایشنامه‌ی او تحقیر در برابر تحقیر(۷۲) است که الهامبخش مولی‌یر در نمایشنامه‌ی پرنسس الید گردید. نمایشنامه‌ی موره‌تو درباره‌ی زنی است که همه‌ی عشاق خود را تحقیر می‌کند، و سرانجام به یکی از آنها دل می‌بندد. این بار اوست که توسط معشوق خود تحقیر می‌شود. شعر لطیف موره‌تو پرشکوه و هوشیارانه است، و شخصیتهایش جالبند. وی در میان تماشاگران اشرافی طرفداران بسیاری پیدا کرده بود. غالب نمایشنامه‌های موره‌تو اقتباسهایی از کمدیهای لوپه دِ وگا و دیگران هستند.

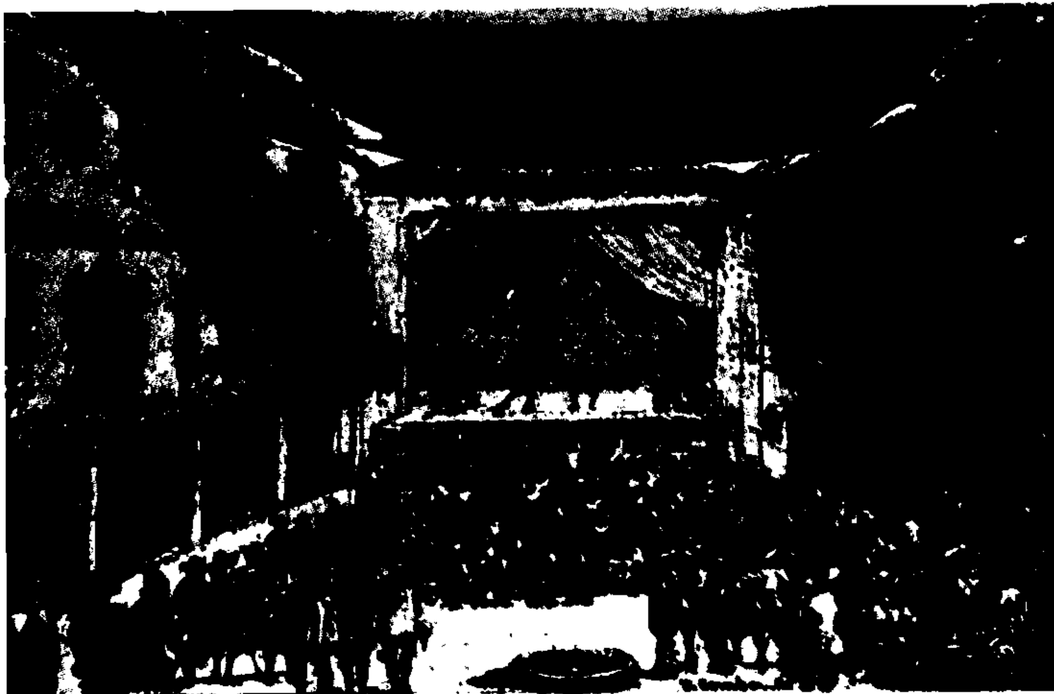
حجم خلق آثار نمایشی در عصر طلایی تئاتر اسپانیا حیرت‌انگیز بود، زیرا تا سال ۱۷۰۰ بالغ بر ۳۰,۰۰۰ نمایشنامه در اسپانیا نوشته شده است. درام اسپانیایی از نظر کمیت و قدرت با انگلستان عصر الیزابت بین سالهای ۱۵۸۴ و ۱۶۴۲ قابل مقایسه است، اما به خاطر عدم توانایی در نفوذ به ماهیت تقدیر انسان و اشتغال مدام در محدوده‌ی غرور و شرف، این آثار در مقایسه با بهترین آثار انگلیسی در رده‌ی دوم قرار می‌گیرند. با وجود این بسیاری از نمایشنامه‌های اسپانیایی مورد تقلید گسترده‌ای در خارج از اسپانیا قرار گرفتند، و در خاک اسپانیا نیز استانده‌های پایداری را بر جای نهادند.

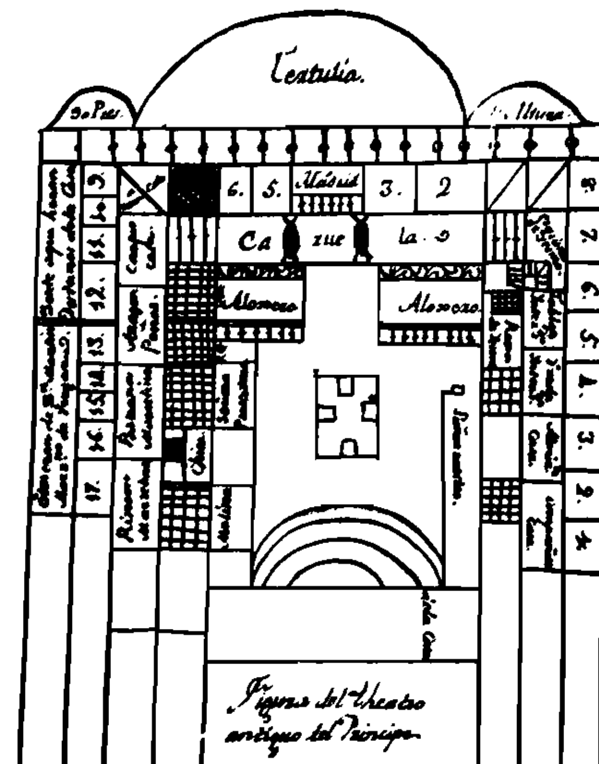
کورالها (تئاترهای عمومی)

با آنکه پس از ۱۶۲۵ دربار بسیاری از درام‌نویسان را

به خود جذب کرده بود، اما غالب نمایشنامه‌ها همچون گذشته در تئاترهای عمومی یا کورال(۷۳)ها (به واسطه‌ی استفاده از حیاط مسافرخانه‌ها این تئاترها را کورال می‌نامند) عرضه می‌شدند. کورالها در آغاز همچون نمایشهای مذهبی در قرون وسطی تحت نظارت مستقیم انجمنهای اخوت اداره می‌شدند. در مادرید تئاترهای عمومی توسط سه سازمان خیریه اداره می‌شدند. در سال ۱۵۶۵ سازمانی به نام کوفرادیا دِ لاپاسیون‌ای سانگر دِ جسو کریستو(۷۴) (انجمن خیریه‌ی مسیح مقدس) تأسیس شد که وظیفه‌اش دادن غذا و لباس به فقرا و حمایت از بیمارستانها بود. این اولین سازمانی بود که حمایت از نمایش تئاتر را برای کسب درآمد خیریه آغاز نهاد. این سازمان در سال ۱۵۶۸ تئاتری را در کال دل سول(۷۵) بنا کرد، و بعدها در نقاط دیگر کشور اسپانیا نیز تئاترهایی ساخت. در سال ۱۵۷۴ سازمان دیگری به نام کوفرادیا دو لا سوله داد دِ

تصویر ۸.۸ یك طرح بازسازی از کورال دل پرینسیپه، نقاشی شده در سده‌ی نوزدهم. این طرح در ۱۸۸۸ برای تصویر کردن کتاب ال کورال دِ لا پاخه‌سا نوشته‌ی ریکاردو سوپل ودا تهیه شده است. هر چند جزئیات این طرح دقیق نیست، اما حالت صحنه‌ی داخلی را به خوبی مجسم می‌کند. متأسفانه هیچ سند تصویری معتبری از کورالها تا سده‌ی هجدهم به دست نیامده است.





تصویر ۹.۸. نقشه‌ی اجمالی کورال دل پرینسیپه که حدود سال ۱۷۳۰ ساخته شد. صحنه در پایین نقشه، و قهوه‌خانه (میخانه) و کازوئلا و ترتولیا در بالای نقشه قرار دارد؛ دیوارهای طرفین (شامل آپوسنتوس و دِس‌وانِس) به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که گویی سطوح مختلفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. این نقشه در ۱۸۸۱ چاپ شده است.

نوئسترا سینورا[۷۶] نیز درخواست تأسیس تئاتر کرد، و پیشنهاد کرد که درآمد و مخارج را با دو کوفرادیا (مؤسسه‌ی خیریه)ی دیگر تقسیم کند. در سال ۱۵۸۳ «بیمارستان عمومی مادرید» نیز سهمی از درآمد این تئاتر را به خود اختصاص داد. این سه سازمان، سرپرستی و اداره‌ی تئاترهای عمومی مادرید را تا ۱۶۱۵ بر عهده داشتند. تشکیلات مشابهی نیز در بارسلون، زاراگوسا[۷۷]، بورگوس[۷۸]، والودولید، والنسیا، و سویل برپا گردید. بنا بر این، تئاتر منبع درآمدی برای مؤسسه‌های خیریه محسوب می‌شد، و این شیوه در موارد متعددی تئاترها را از تعطیل یا ممنوع شدن نجات داد.

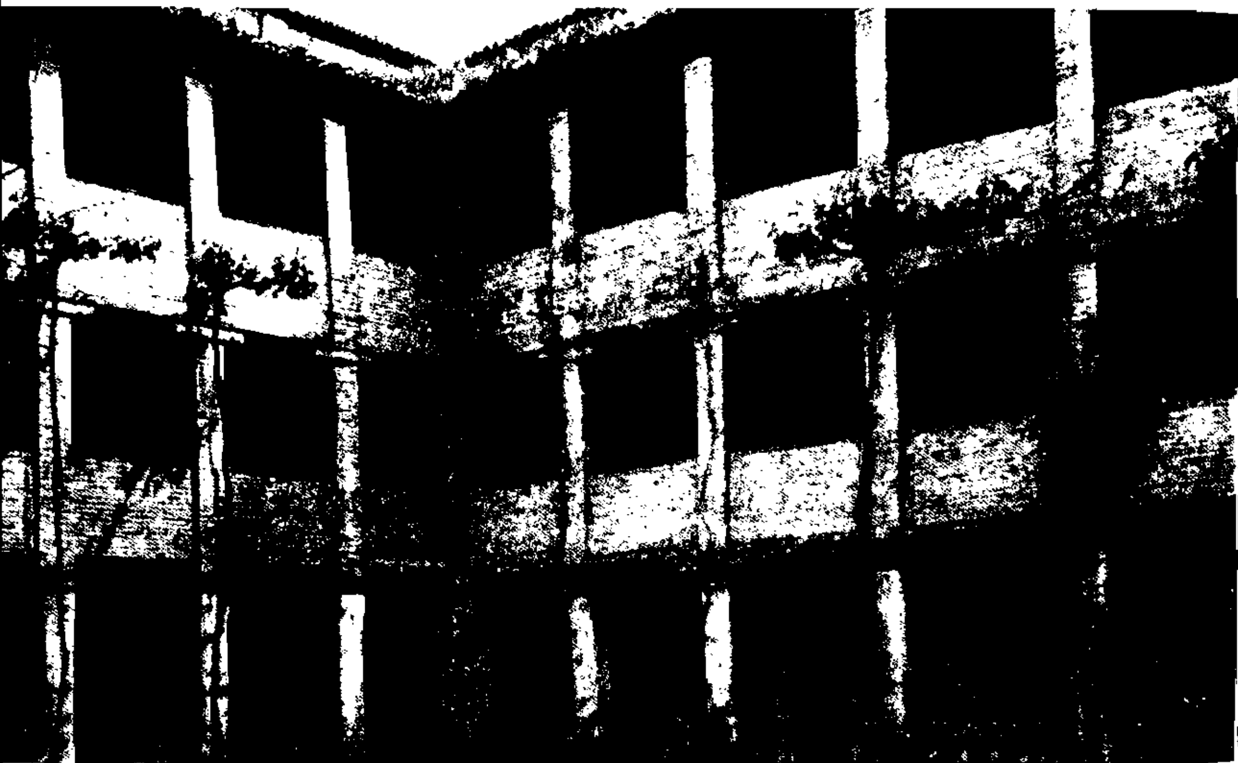
در سال ۱۶۱۵ به شهرداری‌ی مادرید دستور داده شد تا در بودجه‌ی خود مبلغی به عنوان کمك به بیمارستانها در نظر بگیرد، و این مبلغ معادل پولی بود که کوفرادیاها از درآمد تئاترهای عمومی خود به بیمارستانها می‌پرداختند، و از این پس تئاترهای عمومی از پرداخت کمك به بیمارستانها معاف شدند. با این درآمد اضافی جنبه‌ی تازه‌ای در تئاتر اسپانیا پیدا شد، زیرا از آن پس کوفرادیاها نظارت مستقیمی بر تئاترهای عمومی اعمال می‌داشتند، و تئاترهای عمومی با قراردادی چهار ساله به اجاره‌ی شرکتها در می‌آمدند. در سال ۱۶۳۸ اداره‌ی کورالها به شهرداری واگذار شد، و دو مأمور شهرداری مسؤول نظارت بر کار تئاترها گردیدند (در دهه‌ی ۱۵۷۰ حداقل پنج تئاتر مختلف در مادرید مورد استفاده بودند). در سال ۱۶۳۸ تئاترها به اجاره داده می‌شدند. با آنکه در سده‌ی هیجدهم تغییرات زیادی در اداره‌ی تئاتر به وجود نیامده بود، درآمد آنها تا میانه‌ی سده‌ی نوزدهم در راه امور خیریه صرف می‌شد. در عصر طلایی‌ی تئاتر اسپانیا،

بازیگران هیچگاه اداره‌ی کورالها را بر عهده نداشته‌اند، و تنها برای مدتِ کوتاهی تئاترها را اجاره می‌کردند.

کورالها در آغاز بناهایی موقتی بودند، اما بزودی میل به داشتن ساختمانهای دائمی تحقق یافت، و در سال ۱۵۷۹ اولین تئاتر دائمی در اسپانیا به نام کورال دِ لا کروز[۷۹] در مادرید افتتاح شد. پس از آن تئاتر دیگری به نام کورال دل پرینسیپه[۸۰] در ۱۵۸۳ افتتاح گردید. این دو تئاتر تا سده‌ی نوزدهم تنها تئاترهای عمومی مادرید محسوب می‌شدند، اما تئاترهای دائمی در شهرهای دیگر اسپانیا نیز ساخته شد.

کورالها از طرح واحدی پیروی نمی‌کردند، اما خصوصیات مشترك بسیاری داشتند. تقریباً همه‌ی آنها بر گرد حیاط مربع یا مستطیل شکلی ساخته می‌شدند.

تصویر ۱۰.۸. (●) نمایی از یك کورال به نام کورال دل کاربُن. هنوز چنین بناهایی را می‌توان در اسپانیا یافت.



تنها استثنای موجود تئاتری بیضی شکل بود که در سال ۱۶۲۶ به نام کورال و لا مونتهریا(۸۱) در سویل ساخته شد. غالب کورالها تا سده‌ی هجدهم در حیاطهای بی‌سقف ساخته می‌شدند، بجز معدودی که در سده‌ی هفدهم دارای سقف بودند، و هنگامی که بر تئاترها سقف نهاده شد، یك ردیف پنجره درست در زیر قرنیز ساختمان برای تأمین نور تعبیه گردید.

حیاط وسیع مرکزی، یا پاسیو(۸۲)، معمولاً منحصر به تماشاگران ایستاده بود، و در پایان سده‌ی هفدهم تعدادی لونه‌تا(۸۳)، یا ردیفهای نیمدایره‌ای از نیمکتها، در نزدیکی صحنه قرار داده شد. یك سکوی مرتفع و سرپوشیده دور تا دور دیوار پاسیو قرار داشت که نیمکتهایی (گراداس(۸۴)) برای نشستن تماشاگران بر روی آن می‌نهادند. در انتهای پاسیو، روبروی صحنه، قهوه‌خانه یا میخانه (آلوخریا(۸۵)) قرار داشت، و در بالای آن ایوانی به عنوان جایگاه بانوان در نظر گرفته می‌شد. (این ایوان را کازوئلا(۸۶) یا کوره‌دور و لاس موخه‌رس(۸۷) می‌نامیدند). ایوان دیگری در بالای کازوئلا قرار داشت که به دو بخش تقسیم می‌شد. یك بخش آن به صورت غرفه‌هایی به عنوان جایگاه شورای شهر مادرید یا شورای کاستیل در می‌آمد، و بخش بالایی به نام ترتولیا(۸۸) غرفه نداشت، و ویژه‌ی روحانیان و فرهیختگان بود. دیوارهای دو طرف حیاط نیز با غرفه‌هایی (آپوسنتوس(۸۹)) احاطه می‌شد، که در اصل اتاقهای آن حیاط بودند. پنجره‌ی این اتاقها به طور سنتی مشبك یا با نرده‌های آهنی مسدود می‌شد، و تماشاگران از ورای این نرده‌ها نمایش را می‌دیدند. غرفه‌های طبقه‌ی سوم غالباً دس وانس(۹۰) (یعنی اتاق زیر شیروانی) خوانده می‌شدند. آپوسنتوس در طبقه‌ی اول پشت سر گراداس‌ها قرار داشت، و در طبقه‌ی دوم یك ایوان نرده‌دار و پشت سر و بالای آپوسنتوس، ساخته شده بود. چون تئاترهای مادرید را در حیاط خانه‌های موجود می‌ساختند، برخی از آپوسنتوس‌ها خانه‌های مردمی بود که در آن زندگی می‌کردند، و هیچ ارتباطی با تئاتر نداشتند. در چنین مواردی، صاحبان تئاتر کرایه‌ی سالانه‌ای به صاحب خانه‌ها می‌پرداختند، یا به آنها اجازه می‌دادند که از اتاقهای خود به آپوسنتوس آمده، و نمایش را به رایگان تماشا کنند.

بسیاری از تئاترهای خارج از شهر مادرید از این الگو پیروی نمی‌کردند. در بعضی از آنها به جای غرفه‌ها (آپوسنتوس‌ها) ایوانهای رو باز قرار داشت، که همچون تالارهای اپرای ایتالیایی به اتاقکهایی تقسیم می‌شدند؛ و در برخی از آنها بر بالای یك ردیف آپوسنتوس ایوانهای روبازی ساخته می‌شد. اما شکل اصلی، یعنی حیاط محصور، در همه جا یکسان بود.

این دو تئاتر ورودیهای متعددی داشتند، و در هر یك از ورودیها دو محل اخذ پول قرار داشت، زیرا دو بار پول دریافت می‌شد که یکی متعلق به اجاره داران تئاتر، و دیگری متعلق به مأموران خیریه بود. حدود سه پنجم درآمد نمایش سهم بازیگران و اجاره داران می‌گردید. هنگام ورود به تئاتر زنان به کازوئلا، و مردان به جایگاه ایستاده در پاسیو راهنمایی می‌شدند. کسانی که مایل بودند در آپوسنتوس‌ها، گراداس‌ها، یا ایوانهای ویژه بنشینند باید پول بیشتری می‌پرداختند. درِ ورودی‌ی برخی از آپوسنتوس‌ها از راه پاسیو، و ورودی‌ی بعضی دیگر از طریق خانه‌های شخصی مردم بود. تعداد زیادی از آپوسنتوس‌ها از جانب صاحبان خانه‌ها به اجاره‌ی درازمدت داده می‌شدند. جدایی‌ی

زن و مرد بسیار جدی بود، و در این مورد مأموران مراقبت می‌کردند. ایستادن زنان در پاسیو ممنوع بود، اما اگر زن و مردی ثابت می‌کردند از یك خانواده‌اند، می‌توانستند در یك آپوسنتوس بنشینند.

تا سال ۱۵۸۰ اجرای نمایش محدود به یکشنبه‌ها و اعیاد مذهبی بود، اما در ۱۵۷۹ که آلبرتو گاناسا با یك گروه کمدیا دل آرته از ایتالیا آمد اجازه یافت همه‌ی روزهای هفته نمایش بدهد. این امر موجب شد که شرکتهای اسپانیایی نیز تقاضای نمایش در روزهای دیگر هفته را داشته باشند. در سده‌ی هفدهم اجرای نمایش همه روزه بجز شنبه‌ها آزاد شده بود. یکشنبه همیشه بهترین روز نمایش محسوب می‌شد، زیرا تماشاگران بیشتری قادر بودند نمایش را ببینند. فصل تئاتری از سپتامبر آغاز می‌شد، و تا روزه‌ی بزرگ ادامه می‌یافت. همه‌ی تئاترها از چهارشنبه‌ی خاکستر تا پس از عید پاك (ایستر) تعطیل بودند، و پس از آن فصل تازه‌ای آغاز می‌شد، و تا ماه ژوئیه ادامه می‌یافت. در طول سه ماه تابستان تئاترها تعطیل بودند. تئاترها به هنگام عزای عمومی، شیوع طاعون، یا وقوع جنگ نیز بسته می‌شدند. تعداد روزهای نمایش را در اسپانیای سده‌ی هفدهم ۱۹۸ روز در سال برآورد کرده‌اند.

در پاییز و زمستان اجرای نمایش از ساعت ۲ بعد از ظهر، و در فصل بهار از ساعت ۴ بعد از ظهر شروع می‌شد. لازم بود همه‌ی تئاترها حداقل یك ساعت قبل از تاریکی برنامه‌ی خود را تمام کنند.

نمایش با موسیقی، آواز، و رقص آغاز می‌شد؛ سپس لوا یا پیش درآمد (پرولوگ) شروع می‌شد و پس از آن بار دیگر یك رقص ارائه می‌گردید؛ سپس نوبت به کمدیا می‌رسید، که پرده‌های مختلف آن توسط اِنترمسه (یا میان پرده)ها از هم جدا می‌شدند؛ برنامه با یك رقص نهایی به پایان می‌رسید.

تماشاگران، بویژه آنها که در پاسیو و کازوئلا می‌ایستادند، غالباً سر و صدای زیادی ایجاد می‌کردند. موسکه‌تەروها(۹۱) (تماشاگران عادی در پاسیو) معمولاً یاغی‌ترین تماشاگران بودند، و زنان از آنها هم بدتر بودند، و جغجغه و دسته کلید همراه خود به تالار می‌بردند، و هنگام نمایش آنها را به صدا می‌آوردند. تماشاگران برای تشویق و تحسین بازیگران نیز ساکت نمی‌نشستند، و با کف زدن و فریادهای «ویکتورا» بازیگران را مورد لطف قرار می‌دادند. خوردنی و نوشیدنی مثل میوه، آب‌نبات، و آبجو نیز در طول اجرا به فروش می‌رسید.

شرکتهای نمایشی

مشکل بتوان تعداد شرکتهای نمایشی در اسپانیا را بین سالهای ۱۵۵۰ و ۱۵۸۰ تخمین زد، زیرا بسیاری از این گروهها تنها یك فصل نمایش می‌دادند، و ادغام و جداییهای متعددی بین آنها صورت می‌گرفت. تعداد شرکتها پس از ساخته شدن تئاترهای دائمی چنان افزایش یافت که دولت درصدد برآمد فعالیت آنها را تابع نظم گرداند. در ۱۶۰۳، دربار تعداد شرکتها را به هشت گروه محدود ساخت، اما در ۱۶۱۵ این تعداد به ۱۲ گروه افزایش یافت. چنین به نظر می‌رسد که این تعداد قانونی نادیده گرفته می‌شد، زیرا مدارك ما حاکی

از آن است که شرکتهای زیادی طی این سالها نمایش می‌داده‌اند.

دو نوع شرکت معمول بود: شرکتهای سهامی (کمپانیاس دِ پارت[۹۲]) و دیگری بازیگران حقوق‌بگیر، که برای یك مدیر نمایش کار می‌کردند. قراردادها معمولاً یك یا دو ساله بسته می‌شد و وسعت شرکتها تفاوتهای زیادی داشت. اوگوستین دِ روخاس ویلاندراندو[۹۳] در گزارش سفر تفریحی[۹۴] (۱۶۰۴) خود از گروههایی نام می‌برد که شامل یك بازیگرِ تنها بود که تك‌گویی (مونولوگ) می‌کرد یا صحنه‌ای از یك نمایش را ایفا می‌نمود، و گروههایی بالغ بر شانزده بازیگر که ۶۰ نمایش در مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) خود داشتند. بین ۱۶۱۰ و ۱۶۴۰ که بهترین دوران تئاتری اسپانیا محسوب می‌شود، تعداد متوسط بازیگران شرکتها بین ۱۶ تا ۲۰ نفر بوده است، که زن و مرد در آنها عضویت داشتند، بعلاوه تعدادی کارآموز نیز همواره در اختیار گروهها بود.

چون اکثر گروهها ترجیح می‌دادند در مادرید یا سویل نمایش بدهند، از اینرو شهرهای دیگر ناچار بودند دفاتر و کارگزارانی برای دعوت و جلب بازیگران استخدام کنند. هر چند حتی در مادرید هم یك گروه مدت زیادی در یك تئاتر نمی‌ماند، و ترجیح می‌داد سفر کند، وسفر گروه وقت و هزینه‌ی زیادی می‌برد. در ۱۵۸۶ سفر یك گروه نمایشی از مادرید به سویل، که در ۴۳۲ کیلومتری آن است، ۱۳ روز طول کشید. وسیله‌ی سفر بستگی به وضع مالی شرکتها داشت، و شامل سفر پیاده تا سفر با گاری و کالسکه می‌شد. هنگام بستن قرارداد امکان سفر و نحوه‌ی تغذیه در بین راه نیز در قرارداد قید می‌شد.

شرکتها موظف بودند پیش از اجرای هر نمایش مجوز نمایش دریافت کنند، و این مجوز هنگامی صادر می‌شد که مقامات رسمی یکبار اجرای آن نمایش را به طور خصوصی می‌دیدند. علاوه بر آن، هر نمایشنامه نیز باید مجوز جداگانه‌ای دریافت می‌کرد. پس از ۱۶۰۰ همه‌ی نمایشنامه‌ها ممیزی (سانسور) می‌شدند، و هر گاه درام‌نویسی تذکرات مقامات را رعایت نمی‌کرد ممنوع القلم می‌شد. قانون حق مؤلف وجود نداشت، لذا هر شرکتی که نسخه‌ای از نمایشنامه‌ای به دست می‌آورد و قادر می‌شد برای آن مجوز بگیرد، می‌توانست آن را اجرا کند.

پیش از ۱۵۹۰ بسیاری از نمایشنامه‌نویسان، همچون بازیگران وابسته به یك شرکت بودند. پس از ۱۵۹۰ این رابطه بر هم خورد، و نمایشنامه‌ها توسط شرکتها از نویسندگان خریداری می‌شدند، و قیمت نمایشنامه به نسبت شهرت نویسنده‌ی آن متغیر بود. لوپه دِ وگا در اوج شهرت خود برای هر نمایشنامه حدود ۵۰۰ ریل[۹۵] دریافت می‌کرد. در این تاریخ درآمد متوسط یك بازیگر سالانه حدود ۶۰۰۰ ریل بوده است. شاید این عدم تعادل در دستمزد علت پر کاری درام‌نویسان اسپانیایی را توضیح دهد. در ۱۶۵۰ قیمت هر نمایشنامه به حدود ۸۰۰ ریل برای نویسندگان مشهور افزایش یافت.

دستمزد شرکتها نیز بسیار متفاوت بود. معمولاً یك گروه نمایشی مبلغ ثابتی برای هر اجراء، و درصدی نیز از درآمد کل تئاتر را دریافت می‌کرد، که مبلغ اخیر در مورد قراردادهای درازمدت اعمال می‌شد. بعضی از شرکتها تنها درصدی از کل درآمد تئاتر را دریافت می‌کردند. اگر گروهی به سفر دوری می‌رفت و مایل بود

همچنان قرارداد خود را حفظ کند، مبلغی جهت هزینه‌ی سفر دریافت می‌کرد.

شرکتها برای اجرای اوتوها دستمزد بالاتری دریافت می‌کردند، زیرا لازم بود از لباسهای گرانقیمت استفاده کنند. بعلاوه گروههایی که برای نمایش اوتو برگزیده می‌شدند، اجازه داشتند در فاصله‌ی عید پاك و کورپوس کریستی نمایشهایی به نفع خود ترتیب دهند. پس از پایان جشنواره‌ها، فرماندار شهر بازیگرانی را نیز برای نمایشهای رسمی‌ی ویژه استخدام می‌کرد.

از شرکتهای مستقل نمایشی اطلاعات بسیار کمی در دست است، و تنها نام تنی چند از مدیران نمایش آنها به دست ما رسیده است. آلونسو ریکلم[۹۶] (شهرتش ۱۶۰۲ ـ ۱۶۲۱)، کریستوبال اورتیز[۹۷] (شهرتش ۱۶۱۳ ـ ۱۶۲۶)، روکه دی فیگِروا[۹۸] (شهرتش ۱۶۲۳ ـ ۱۶۵۰) و آنتونیو دِ روئِدا[۹۹] (شهرتش ۱۶۲۸ ـ ۱۶۶۲) از مشهورترین این مدیران نمایش بودند. علاوه بر گروههای اسپانیایی، در ربع آخر سده‌ی شانزدهم شرکتهای کمدیا دل آرته‌ی ایتالیایی نیز گهگاه در اسپانیا نمایش می‌دادند. گروههای آلبرتو گاناسا (۱۵۷۴ ـ ۱۵۸۴)، ماکسیمیلیانو میلانینو (۱۵۸۱)، تریستانو مارتینللی (۱۵۸۷ ـ ۱۵۸۸) از مشهورترین این گروهها به شمار می‌روند.

بازیگران و بازیگری

وضع اجتماعی نمایشگران حرفه‌ای در اسپانیا برای ما مبهم است. حضور بازیگران در مراسم کلیسایی از دوران روم باستان قدغن بود، و آلفونسوی دهم[۱۰۰] (۱۲۲۱ ـ ۱۲۸۴) اعلام داشت که همه‌ی بازیگران باید گمنام بمانند. این محدودیت تا سده‌ی بیستم هرگز در اسپانیا به طور رسمی لغو نگردید. در دوران طلایی تئاتر اسپانیا برخورد کلی با بازیگران تا زمانی که از معیارهای کلیسا منحرف نمی‌شدند، نوعی تحمّل اجباری بود؛ اما باید دانست که بسیاری از بازیگران در کلیسا ازدواج کرده، و نیز توسط کلیسا دفن گردیده‌اند. بعلاوه، بازیگران برای اجرای اوتوها در جشنواره‌های کورپوس کریستی از طرف مقامات شهر استخدام می‌شدند.

پیداست بسیاری از مقامات کلیسایی مخالف تئاتر بودند، بویژه هنگامی که بازیگران حرفه‌ای در نمایشهای مذهبی شرکت می‌کردند. کلیسا به دفعات از شاه تقاضا کرده بود تئاترهای عمومی تعطیل شوند، و در موارد معدودی برای مدت کوتاهی موفق هم بوده است. خوشبختانه بازیگران در میان مقامات رسمی نفوذ زیادی داشتند، و به هر حال، تعطیل شدن تئاترها در اسپانیا نادر بوده است. اما باید گفت که اعتراضات روحانیان موجب می‌شد تا دقت و نظارت بیشتری بر تئاتر اعمال گردد.

یکی از سرچشمه‌های نارضایتی‌ی مقامات، وجود بازیگران زن بود. بازیگران زن حرفه‌ای در تئاتر اسپانیا از سده‌ی پانزدهم پیدا شدند، و در میانه‌ی سده شانزدهم زنان بازیگر از اعضای دائمی‌ی گروههای نمایشی محسوب می‌شدند. تا پیش از قانونی شدن بازیگری‌ی زنان در ۱۵۸۷، نقش زنان توسط پسران جوان ایفا می‌شد. در سال ۱۵۹۶ مقامات کلیسا بار



تصویر ۱۱.۸. (ه) یك بازیگر اسپانیایی. نقاشی از ولاسکز.

دیگر توانستند قانونی را به تصویب برسانند که از ظاهر شدن زنان در صحنه‌ی تئاتر جلوگیری می‌کرد، اما این قانون ظاهراً هرگز اجرا نشد. پس از جنجالی شدید در سالهای ۱۵۹۸ و ۱۵۹۹، شورای سلطنتی اعلام داشت که هیچ زنی حق بازی کردن در تئاتر را ندارد مگر آنکه شوهر یا پدرش نیز جزءِ گروه بازیگران باشد. طبق این قانون ضمناً کسی حق نداشت در نقش جنس مخالف ظاهر شود. در سال ۱۶۰۸ بار دیگر انتقاد از تئاتر اوج گرفت و قانونی تصویب شد که بر طبق آن رفتن افراد، بجز بازیگران، به پشت صحنه، حضور کشیشان در تئاترها، و نیز اجرای نمایشهای غیرمذهبی در کلیسا و مکانهای مذهبی ممنوع گردید. در این دوران ممیزی‌ی شدیدی بر نمایشنامه‌ها اعمال می‌گردید، و در سال ۱۶۱۵ این ممیزی به رقص هم سرایت کرد، و موجب شکایتهای فراوانی شد.

رقص در کمدیا و اوتو نقش مهمی داشت. اکثر بازیگران زن هم بازی می‌کردند و هم می‌رقصیدند، و در قراردادهای بسیاری از زنان بازیگر قید شده است که موظفند علاوه بر بازیگری رقص و آواز هم اجرا کنند. شکایتهای زیادی بر علیه رقص زاراباندا(۱۰۱) (که در ۱۵۸۸ پایه‌گذاری شد) به عمل آمد که آن را نمایشی هرزه و شهوانی می‌خواندند. بعلاوه بیلز(۱۰۲) (رقصهای دو نفره) نیز از جانب افراد زیادی ضد اخلاقی شناخته می‌شد. پس از اعلامیه‌ی ۱۶۱۵ رقصها آرامتر و

متین‌تر گردیدند.

در ۱۶۳۱ بازیگران اجازه یافتند صنفی مشابه با اصناف دیگر تشکیل دهند. این صنف که کوفرادیا دِ لانوونا(۱۰۳) خوانده می‌شد هنوز هم وجود دارد و همه‌ی دست اندرکاران تئاتر را می‌پذیرد. تشکیل این صنف در ارتقای مقام اجتماعی‌ی بازیگران سهم شایانی داشته است.

نام بیش از ۲۰۰۰ بازیگر از دوران طلایی اسپانیا به دست ما رسیده است. غالب نمایشگران از میان افراد عادی انتخاب می‌شدند، و گاه اعضای اشرافیتِ درجه‌ی دوم نیز به صحنه می‌رفتند. متأسفانه اطلاع زیادی از زندگی فردی بازیگران اسپانیایی در دست ما نیست. دامی‌ین آریاس دِ پنافیل(۱۰۴) (شهرتش ۱۶۱۷ ـ ۱۶۴۳) با «صدای زلال و روشن، رفتار سر زنده، و حافظه‌ی بی‌نظیرش» عموماً به عنوان بهترین بازیگر دوران خود شناخته می‌شود. بازیگران برجسته‌ی دیگری هم برای ما شناخته شده‌اند از جمله، نیکلاس دِ لوس ریوس(۱۰۵) (شهرتش ۱۵۷۰ ـ ۱۶۱۰)، آنتونیو دِ ویله‌گا(۱۰۶) (شهرتش ۱۵۹۲ ـ ۱۶۱۳)، خوان دِ مورالس مِدرانو(۱۰۷) (شهرتش ۱۵۹۵ ـ ۱۶۳۴)، آلونسو دِ اولمِدو(۱۰۸) (شهرتش ۱۶۰۰ ـ ۱۶۵۱)، و کوسمه پِرِز(۱۰۹) (حدود ۱۵۸۵ ـ ۱۶۷۳)، که معروفترین بازیگر کمدی‌ی عصر خود بود. جوسه‌پا واکا(۱۱۰) (شهرتش ۱۶۰۲ ـ ۱۶۳۴) مشهورترین زن بازیگر در دوران خود بود. دیگر زنان بازیگر عبارتند از خووانا دِ ویلالبا(۱۱۱) (شهرتش ۱۵۹۵ ـ ۱۶۱۹)، ماریا دِ کوردوبا(۱۱۲) (شهرتش ۱۶۱۷ ـ ۱۶۴۳)، ماریا کالدرون(۱۱۳) (شهرتش ۱۶۲۳ ـ ۱۶۳۵)، و ماریا دِ ریکلم(۱۱۴) (شهرتش ۱۶۲۰ ـ ۱۶۴۴).

روخاس ویلاندراندو در کتاب سفر تفریحی زندگی‌ی بازیگران را در ۱۶۰۰ چنین وصف می‌کند:

> یك بازیگر خوب باید صبح زود برخیزد و نقش خود را از ساعت ۵ تا ۹ صبح مطالعه کند، و پس از آن تا ظهر در تمرینها شرکت جوید؛ پس از صرف ناهار برای اجرای نمایش به تئاتر برود، و کارش را در ساعت ۷ بعد از ظهر تمام کند؛ حتی در این ساعت هم وقت او مال خودش نیست، زیرا احتمال دارد که مقامات رسمی یا نجبا او را برای اجرای شبانه احضار کنند.

در دوران فیلیپ چهارم (سلطنت ۱۶۲۱ ـ ۱۶۶۵) بازیگران در قصرها مورد تقاضای بیشتری بودند، و گفته می‌شود فیلیپ مُدام با ارسال یادداشتی بازیگران را از اجرای عمومی باز می‌داشت تا در محفل او نمایش اجرا کنند. در نتیجه اجراهای عمومی مرتب تعطیل می‌شدند و گفته‌اند این امر بود که موجب دلسردی تماشاگران تئاترهای عمومی شد.

معمولاً دستمزد بازیگران پس از هر اجرا پرداخته می‌شد. در شرکتهای نمایشی، پس از کسر هزینه‌ها، درآمد نمایش بین اعضا تقسیم می‌شد. بازیگران روزمزد دستمزد روزانه می‌گرفتند، و از آنجا که تعداد اجراها از سالی به سال دیگر و از گروهی به گروه دیگر تفاوت داشت، مشکل بتوان درآمد متوسط بازیگران را برآورد کرد. یکی از مورخان این درآمد را سالی ۶۰۰۰ ریل برآورد کرده است، که در زمان خود مبلغ مناسبی محسوب می‌شد. غالب دستمزدها با پرداختهایی نظیر هزینه‌ی نگهداری، پاداشها و خرج سفر و لباس افزایش می‌یافت، لذا با آنکه بازیگران مقام والایی در جامعه‌ی اسپانیایی نداشتند اما از همکاران فرانسوی‌ی خود وضع بهتری داشته‌اند، زیرا بازیگران فرانسوی در

کشور خود از حقوق مذهبی محروم می‌گردیدند، و بازیگران انگلیسی همیشه با مقامات کشوری درگیری داشتند.

لباس

لباس نمایش در صحنه‌های اسپانیایی مشابه لباسهای انگلیسی در همان دوره بود. در غالب اوقات لباس صحنه همان لباس معاصر بود، و تنها گاهی چهره‌های تاریخی و افسانه‌ای با پوشیدن لباسهای قدیمی و از رسم افتاده و گاه گرانقیمت، از دیگران متمایز می‌شدند.

معمولاً بازیگران لباس خود را شخصاً تأمین می‌کردند. اگرچه شرکتهای سهامی انبار لباسی داشتند که مورد استفاده‌ی همه‌ی اعضا بود، مع‌الوصف بسیاری از بازیگران خود لباس صحنه‌ی خود را تهیه می‌کردند. معمولاً در قرارداد بازیگران مبلغی نیز برای تهیه‌ی لباس درنظر گرفته می‌شد، اما تهیه‌ی لباس بازیگران

تصویر ۱۲.۸. (ه) لباس مردم ثروتمند در اسپانیای سده‌ی پانزدهم.



تئاتر اسپانیا تا سال ۱۷۰۰

کارآموز بر عهده‌ی مدیر نمایش بود.

در موارد بسیاری بازیگران به نسبت وضع مالی‌ی گروه لباسهای پر زرق و برق می‌پوشیدند. در ۱۵۳۴ چارلز پنجم اعلامیه‌ای صادر کرد که بر طبق آن پوشیدن لباس مجلل در صحنه ممنوع شد. به هر حال قوانین دولتی در طول دوران طلایی‌ی تئاتر اسپانیا تغییرات زیادی یافتند. در ۱۶۵۳ بازیگران زن از پوشیدن سرپوشهای عجیب و غریب، لباسهای بی‌آستین و بی‌یقه، و دامنهای بزرگ ژپون‌دار منع شدند؛ آنها باید دامنهایی می‌پوشیدند که تا زمین برسد. علاوه بر آن زنان در هر نمایشی محدود به پوشیدن تنها یك لباس بودند، مگر آنکه تغییر لباس به صراحت در نمایشنامه ذکر شده باشد.

منابع لباس در عصر طلایی تئاتر اسپانیا بسیار فراوان و متفاوتند. در ۱۵۸۹ بازیگری ۱۱۰۰ ریل، و در ۱۶۱۹ بازیگر دیگری ۲۴۰۰ ریل هزینه صرف تهیه‌ی یك لباس کرده است. این هزینه معادل یك سوم درآمد سالانه‌ی یك بازیگر موفق بود. پیداست در نمایشهای درجه دوم، از لباسهای ارزانتری استفاده می‌کردند. مجموعه‌ی لباسهای یك بازیگر سرمایه‌ای محسوب می‌شد، و در صورتی که مجموعه‌ی لباسهای او وسیع می‌بود، هنگام استخدام در اولویت قرار می‌گرفت. بازیگران همچنین در دوران بیکاری و کسادی‌ی کار از راه فروش لباسهای خود زندگی می‌کردند. لباسهای اوتوها احتمالاً مجلل‌تر از نمایشهای عمومی بود، زیرا در قراردادهای اوتوها عموماً تأکید بیشتری بر روی لباس شده است. بازیگران غالباً از مسؤولان شهری درخواست پول بیشتری برای تهیه لباس کرده‌اند، که گاه تقاضای آنها برآورده می‌شد. بعلاوه مقامات شهری برای شرکتهایی که از نظر لباس و بازیگری ممتاز بودند، جوایز ویژه‌ای درنظر می‌گرفتند.

صحنه و صحنه‌پردازی

صحنه‌پردازی‌ی تئاترهای عمومی‌ی اسپانیا نیز، همچون لباس، شبیه تئاترهای انگلیسی بود. صحنه یك سکوی مرتفع بدون پروسینیوم یا پرده بود، که در انتهای آن یك پس‌زمینه‌ی ثابت به عنوان نما قرار داده می‌شد. چون گراداس و ایوانهای طبقه‌ی دوم تا نمای صحنه ادامه می‌یافت، صحنه از سه جانب قابل رؤیت می‌بود. البته غالب تماشاگران در پاسیو و عملاً در جلوی صحنه می‌ایستادند. گراداس‌ها تنها توسط نرده‌هایی از محل نمایش جدا می‌شدند.

صحنه‌ی تئاتر کورال دل پرینسیپه (بدون در نظر گرفتن پیش آمدگی‌ی نیمدایره‌اش در جلوی صحنه، که حدود ۱/۵ متر شعاع آن بود) حدود ۸/۵ متر عرض و ۷ متر عمق داشت. صحنه‌ی کورال دِ لا کروز احتمالاً حدود ۸ متر عرض و ۹ متر عمق داشت، و یك برآمدگی‌ی نیمدایره نیز در جلوی آن قرار می‌گرفت، و در پس‌زمینه‌ی سکوی بازِ آن یك نمای دو طبقه ساخته شده بود. طبقه‌ی اولِ صحنه توسط دو ستون به سه ورودی تقسیم می‌شد، که دو ورودی در دو جانب آن ویژه‌ی ورود و خروج بازیگران، و ورودی‌ی میانی به عنوان «فضای مخفی» به کار می‌رفت. این فضای مخفی حدود ۳ متر عمق داشت. در طبقه‌ی دوم صحنه

ایوانی بود که مورد استفاده‌های گوناگونی داشت، اما معمولاً به عنوان برج، دیوارهای یك شهر، یا نقاط مرتفع به کار می‌رفت. بالا رفتن از طبقه‌ی اول صحنه به طبقه‌ی دوم آن در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت، اما نمی‌دانیم از چه وسیله‌ای برای صعود استفاده می‌کردند.

قراردادهای صحنه‌ای غالباً ساده و مشابه تئاتر الیزابتی بودند: یك خروج و ورود مجدد به معنای تغییر محل فهمیده می‌شد. برای تغییرات صحنه سه نوع پرده‌های نقاشی شده در پس‌زمینه قرار داده می‌شد: یکی نمای اصلی، که غالباً در سراسر بازی به عنوان پس زمینه‌ی اصلی نمایش به کار می‌رفت؛ دوم پرده‌ها که نما را پنهان می‌کردند و برای مکانهای بی‌اهمیت استفاده می‌شدند. این پرده‌ها در صورت لزوم کنار می‌رفتند تا قسمتی از نما یا دکورهایی که در فضای مخفی برای نمودن محلهای مشخص بر پا شده بودند دیده شوند؛ سوم، عمارتهای شبه قرون وسطایی که گاه در صحنه‌ی اصلی به کار می‌رفتند. از متن نمایشنامه‌های موجود چنین استنباط می‌شود که برای نمودن باغ، چشمه، صخره، درخت، برج و باروها، و قصرها از قطعات دکوری استفاده می‌شده است. این مناظر گاه در صحنه وجود داشتند، و گاه از تماشاگران خواسته می‌شد تا مناظری را مجسم کنند. چنین به نظر می‌رسد که تا اوایل سده‌ی هفدهم سنت صحنه‌پردازی در تئاتر اسپانیا تداوم نداشته و به امکانات گروه و شرکت بستگی داشته است. از اینرو صحنه‌پردازی در تئاتر اسپانیا تحول چندانی نیافت. از طرف دیگر، با افزایش صحنه‌آراییهای بزرگ در ۱۶۵۰، سطوح نقاشی شده، پنجره‌ها، و درهای نمادین جای پرده را گرفتند. بجز موارد نادری، به هر حال نقاشی‌ی دارای



تصویر ۸.۱۳. (ه) یکی از کورالهای اسپانیایی، که در آغاز برای اجرای نمایشهای ساده‌ی غیرمذهبی استفاده می‌شدند. ایوانهای سرتاسری محل تماشاگران بود



تصویر ۸.۱۴. دکور صحنه برای نمایش **لوس سه لوس هاسن استرلاس** نوشته‌ی خوان ولز دگوار در دربار در سال ۱۶۷۲. کتابخانه‌ی ملی اتریش، وین

پرسپکتیو به کار گرفته نمی‌شد. صحنه دارای درهای مخفی‌ی متعددی بود، و در سقف آن وسایل مکانیکی برای پرواز، که پس از ۱۶۵۰ رایج شد، قرار داده می‌شد. روی هم رفته باید گفت که صحنه‌پردازی در عصر طلایی تئاتر اسپانیا تغییرات زیادی به خود ندید.

سرگرمیهای درباری

با آنکه در اسپانیا نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی سرگرمیهای درباری از سده‌ی سیزدهم رواج پیدا کرده بودند، اما تا دوران سلطنت فیلیپ سوم (۱۵۹۸ ـ ۱۶۲۱) نمایشهای درباری رونق چندانی نداشتند. همسر فیلیپ بویژه علاقه‌ی زیادی به تئاتر داشت، و نمایشهای حرفه‌ای و بالماسکه‌های درباری تا هنگام مرگ ملکه در ۱۶۱۱ بازار گرمی داشت.

تئاتر درباری در دوران سلطنت فیلیپ چهارم (۱۶۲۱ ـ ۱۶۶۵) به اوج خود رسید. وی بین سالهای ۱۶۲۳ و ۱۶۵۳ حدود ۳۰۰ نمایش مختلف را تماشا کرد. هر چند صحنه‌پردازی به شیوه‌ی دربارهای ایتالیا ازسده‌ی شانزدهم وارد اسپانیا شده بود، اما کوسمه لوتی (۱۱۵) (؟ ـ ۱۶۴۳) بود که این شیوه را در سال ۱۶۲۶ رایج کرد. تا سال ۱۶۳۰ غالب سرگرمیهای

دربـاری در تالاری در الـكازار، و یا در باغهـای آرانخوئز(۱۱۶) به صحنه می‌آمدند؛ اما پس از ۱۶۳۳ كاخ جدید بوئن‌رتیرو(۱۱۷) مركز سرگرمیهـای دربـاری شد. پس از گشایش بوئن رتیـرو، اجـرای نمـایش توسط درباریان كاهش یافت، و كم‌كم بازیگران حرفه‌ای به این نمایشها راه یافتند.

در املاك سلطنتـی نمایشهـای بسیـاری اجـرا می‌شد، كه یكی از مشهورترین آنها نمایشنامه‌ای است به نام عشق بهترین افسونها(۱۱۸) (۱۶۳۵) از كالدرون، كه لوتی برای آن صحنه‌ای را بر سطح دریاچه بنا كرد. در این نمایش لوتی افكتهای مخصوصی مثل توفان، ارابه‌های پیروزی كه توسط دولفینهـا به سطـح آب كشیده می‌شدند، و انهدام قصر سریـل(۱۱۹) را به كار گرفت. همه‌ی صحنـه و جایگاه به وسیلـه‌ی ۳۰۰۰ فانوس روشن می‌شد، و شاه و همراهانش نمایش را از داخل گوندولا (نوعی قایق) تماشا می‌كردند. در ۱۶۳۶ سه پرده از نمایشنامـه‌ی سه اعجوبـه‌ی بزرگ(۱۲۰) از كالدرون در سه صحنه‌ی جداگانه نمایش داده شد، و هر پرده را گروه حرفه‌ای متفاوتی اجرا كرد. علاوه بر آن، بالماسكه‌های مجلل و مسابقات فراوانی در دربار اجـرا می‌شـد. در سال ۱۶۳۷ لوتـی بنـای عظیـم چرخداری به عرض ۷ متر، طول ۱۰متر، و ارتفاع ۱۴ متر را برای یك كارناوال طراحی كرد.

در ۱۶۴۰ یك تئاتر دائمی به نام كولیسئو(۱۲۱) در بوئن رتیرو توسط لوتی طراحی شد. این تئاتر ظاهراً شبیه كورالهای عمومی بود، زیـرا دارای پاسیـو، سه طبقه‌ی آپوسنتوس، و یك كازوئلا بود. از طرف دیگر این تئاتر احتمالاً سقف و طاق پروسینیوم هم داشت (معمولاً این تئاتر را اولین تئاتر پروسینیوم در اسپانیا می‌شناسند)، اما این امر به هیچ وجه قطعی نیست. درهای كولیسئو گاه به روی تماشاگران معمولـی نیـز گشوده می‌شـد، و آنـان همـان ورودیـه‌ی كورالهـای عمومی را می‌پرداختند. از محل درآمد این تئاتر نیـز همان درصد معمـول به خیریه‌هـا داده می‌شـد. ایـن

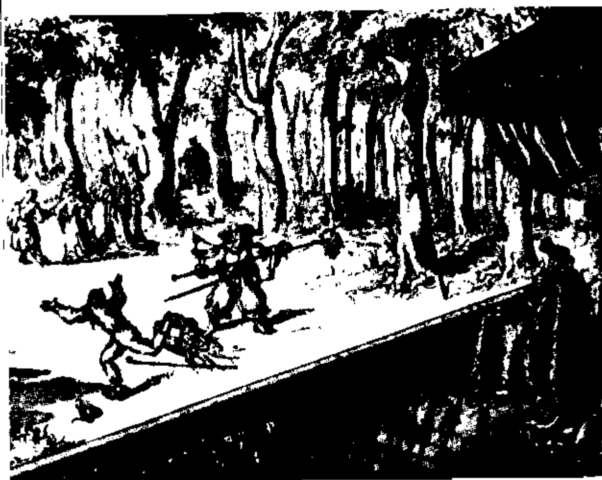


تصویر ۱۵.۸. نمایش یك اپرا در دربار اسپانیا، ۱۶۸۰. وجود شخصیتهای معلق در فضـا نشـان می‌دهـد كه تئاترهای اسپانیایی نیز به وسایل مكانیكی به شیوه‌ی ایتالیایی مجهز بوده‌اند.از كتاب «تاریخ فرانسه» چاپ آنت ورپ، نوشته‌ی فیلبرت بوتات و یونگر. كتابخانه‌ی ملی، پاریس.

نمایشها توسط گروههایی اجرا می‌شدند كه در كورال نمایش می‌دادند، و صحنه‌پردازی در غالب نمایشهای درباری كاملاً شبیه تئاترهای عمومی بود. نمایشهـای دیگر درباری با صحنه‌پردازی به سبك ایتالیایی و با افكتهای مخصوص به صحنـه می‌آمدنـد. نمایشهـای خصوصی دربار گاهی برای مردم نیز اجرا می‌شدند، اما برای نمایشهای خصوصی‌تر، از تالارهای دیگر قصـر استفاده می‌شد. سال ۱۶۴۰ شاهد افول بارز فعالیتهای تئاتری در اسپانیاست. شورشهای كاتالان و پرتغالیها در ۱۶۴۰، نقطه‌ی پایانی بر تئاترهای درباری نهاد، و بین سالهای ۱۶۴۶ و ۱۶۵۱ تئاترهای عمومی نیز بستـه شدند.

در ۱۶۵۰ فیلیپ دوباره ازدواج كرد، و توانست بر بسیاری از مشكلات سیاسی خود فایـق آیـد؛ و سرانجام، كولیسئو بار دیگر در سال ۱۶۵۱ گشوده شد، و در همان سال تئاترهای عمومی نیز كار خود را از سر گرفتنـد. یك طراح دیـگر ایتالیایـی به نام باچو دل بیانكو(۱۲۲) در ۱۶۵۲ وارد اسپانیا شد، و بار دیگر كار بست صحنه‌های مجلل و تماشایی رو به فزونی نهاد. نمایشهای درباری تا مرگ فیلیپ در سال ۱۶۶۵ به طور منظم اجرا می‌شدند و تا سال ۱۶۷۰ ادامه داشتند. در این موقع آنها همان نمایشهای قدیمی و ابداعات گذشتـه را تكرار می‌كردنـد. در ایـن سالهـا، خوزه كاوْدی(۱۲۳) اهل اسپانیا جای ایتالیاییها را گرفت. وی اولیـن طراح اسپانیایـی‌ی قابـل ذكر در دوران خود محسوب می‌شود. پس از مرگ كارلوس دوم در ۱۷۰۰ تئاتر درباری به سرعت از بین رفت.

هر چند از سال ۱۶۲۰ تهیه‌ی نمایش در دربار با وقفه‌های متعدد تا سال ۱۷۰۰ ادامه داشت، اما دربار هرگز گروه نمایشـی‌ی ویـژه‌ای برای خود استخـدام نكرد؛ برای نمایشهای دربـاری بازیـگران شركتهـای مختلف به قصر دعوت می‌شدنـد. با آنـكه بازیگران



تصویر ۱۶.۸ یك نمایش در دربار كارلوس دوم در اسپانیا، حدود ۱۶۸۰. شاه و ملكه در جایگاه ویژه‌ای در سمت راست تصویر نشسته‌اند. قسمتی از طاق پروسنیوم و دكورهای صحنه دیده می‌شود. كه احتمالاً فضای بالها و پرده‌های سن، در هم ادغام شده‌اند. از كتاب «تاریخ فرانسه» چاپ آنت ورپ، نوشته‌ی فیلبرت بوتات و یونگر. كتابخانه‌ی ملی، پاریس.

برای نمایش در دربار دستمزد قابل توجهی دریافت می‌کردند، اما نمایش در دربار به نفع بازیگران حرفه‌ای نبود زیرا تئاترهای عمومی مدام برای نمایشهای درباری مجبور بودند با یك اشاره تعطیل کنند، و تا مدتها بسته بمانند.

در اواخر سده‌ی هفدهم منابع مالی اسپانیا عملاً به پایان رسید، و قدرت سیاسی آن هم به سرعت کاسته شد، و دوران بزرگ دراماتیك در اسپانیا بسرعت به سر آمد، زیرا پس از مرگ کالدرون در ۱۶۸۱، نویسندگان جوان صرفاً با یاد شکوه و عظمت گذشته، تنها آثار گذشتگان را تقلید می‌کردند، و در جستجوی افقهای تازه نبودند. در نتیجه سرشارترین و پر بارترین دوران تئاتر اسپانیا در سال ۱۷۰۰ به وضوح به پایان رسیده بود.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

بایگانیهای عمومی (دولتی) غالباً با ارزش‌ترین اطلاعات را درباره‌ی تئاتر به ما می‌دهند. این امر در مورد نمایشهای اوتو ساکرامنتال بیشتر صادق است. بایگانی شهرداری مادرید مدارك فراوانی در باب تدارکات و اجراهای جشنواره‌ی کورپوس کریستی حفظ کرده است. بسیاری از این مدارك توسط ن. د. شرگولد(۱۲۴) و ج. ا. واری(۱۲۵) در جلدهای متعدد به چاپ رسیده‌اند، از جمله (اوتوسا کرامنتالهای مادرید در دوران کالدرون ۱۶۳۷ ـ ۱۶۸۱، مادرید، ۱۹۶۱). محققان تا کنون از میان مدارك بایگانیهای دولتی‌ی موجود در سراسر جهان تنها معدودی مدارك معتبر در باب تئاتر یافته‌اند، و این جستجوها باید ادامه یابد.

منابع مهم دیگر در این باره را باید در میان گزارشهایی که جهانگردان کشورهای دیگر نوشته‌اند جستجو کرد. این جهانگردان غالباً از شرایط و جزئیات تئاترهای کشورهای دیگر تصاویرِ قلمی نیز تهیه کرده‌اند، که ساکنان خودِ محل معمولاً این کار را ضروری نمی‌یافتند، زیرا هر چه در کشور خود می‌دیدند آشنا بود و نیازی به ثبت آنها نداشتند. یکی از بهترین توضیحات در باب کورپوس کریستی در مادرید توسط یك جهانگرد هلندی بنام فرانسیس وان آرسن(۱۲۶) به عمل آمده است، که در سالهای ۱۶۵۴ ـ ۱۶۶۵ به مادرید رفته بود. کتاب وی در سال ۱۶۶۶ در فرانسه، و در سال ۱۶۷۰ در انگلستان به چاپ رسید.

> ... آنان با یك راهپیمایی آغاز می‌کنند. در صف اول تعدادی نوازنده، سپس تعداد فراوانی از اهالی با لباسهای رنگین، جست و خیز کنان و رقصان، همچون رقصهای موریس، در خیابانها به حرکت در می‌آیند. شاه... پس از مراسم عشای ربانی، مشعلی در دست از کلیسا برمی‌گردد، و درپی یك تابوتِ عهد(۱۲۷) نقره‌ای به راه می‌افتد، که در داخل آن فطیر مقدس قرار دارد. بر گرد این تابوت بزرگان اسپانیا و مشاوران متعدد... و در جلوی آن خودروهایی همچون هیولا به حرکت در می‌آیند؛ این هیولاها پیکرهایی مقوایی هستند که مردانی در زیر آن پنهان شده و آن را راه می‌برند... تاراسکا اژدهایی عظیم به صورت یك زن است، که آن را بر روی چرخ می‌نهند. بدن او پوشیده از فلس است، شکمی بزرگ، دمی دراز، پاهایی کوتاه، چنگالهایی تیز، چشمانی آتشین، دهانی فراخ که سه زبان از آن بیرون آمده، و دندانهایی تیز و بلند دارد. این موجود عجیب جستان و خیزان راه می‌رود... و گاهی به طرف جمعیت حمله می‌کند، و آنها با وحشت و خنده فرار می‌کنند... راهپیمایی به طرف پیاتزا ادامه پیدا می‌کند، و از آنجا... به تالار شهر برمی‌گردند، که با فرشها و

پارچه‌های رنگارنگ تزیین شده است، و مردم از هر سنخ و طبقه‌ای در بالای بالکنها برای راهپیمایان دست تکان می‌دهند... بعد از ظهر حدود ساعت ۵، اوتوها اجرا می‌شوند... دو تئاتر عمومی‌ی مادرید در این موقع تعطیل می‌شوند، و تا یکماه تنها این اشعار مقدس را اجرا می‌کنند. هر روز غروب، مردم بر روی داربستهایی که به همین منظور در خیابانها برپا شده، در مقابل ساختمانهای شوراهای مختلف جمع می‌شوند و نمایش را تماشا می‌کنند. در روز تشریفات، این نمایش فقط در دربار انجام می‌گیرد... صحنه در پای این داربستها قرار دارد، و غرفه‌های کوچك رنگ شده‌ای را هنگام نمایش به داخل صحنه می‌رانند... این غرفه‌ها به عنوان لباس‌کنی بازیگران به کار می‌روند.

سفری به اسپانیا (لندن، ۱۶۷۰)، صفحات ۱۱۸ ـ ۱۲۴.

فرانسوا برتو(۱۲۸) در گزارش سفر به اسپانیا، در ۱۶۵۹، تئاتر اسپانیا را چنین وصف می‌کند:

... تقریباً در همه‌ی شهرها گروههای نمایشی وجود دارند، و در مقایسه با گروههای ما [فرانسویها] بهترند، اما هیچکدامشان در استخدام دربار نیستند. آنها در حیاط بعضی از خانه‌های خصوصی که به هم متصل شده نمایش می‌دهند، از اینرو پنجره‌ی خانه‌ها متعلق به گروه نیست و مال صاحبان خانه‌هاست. آنها هنگام روز نمایش می‌دهند و به مشعل احتیاجی ندارند، و تئاترهایشان... تزیینات مجللی مثل تئاترهای ما را ندارد... دو محل در مادرید وجود دارد که کورال نامیده می‌شود. این مکانها همیشه پر از تاجران و صنعتگرانی است که کارگاههای خود را تعطیل کرده و به دیدن نمایش آمده‌اند... بعضی از تماشاگران جایگاههایی در نزدیك صحنه دارند... همه‌ی زنان با هم در ایوانی در یك گوشه‌ی محل نمایش می‌نشینند، و مردان حق ورود به آنجا را ندارند.

گزارشی از دولت و حکومت اسپانیا (کولونی، ۱۶۶۶) صفحات ۵۹ ـ ۶۰.

در سال ۱۶۷۹ کنتس دولنوی(۱۲۹) تعدادی نامه نوشت و در آنها خاطرات خود را از سفر اسپانیا نقل کرد. وی در یکی از این نامه‌ها از دیدارش از یك اپرا (اِلسینا(۱۳۰)) که در دربار، در قصر بوئن رتیرو، اجرا می‌شد یاد می‌کند:

... من در همه‌ی عمرم چنین وسایل ابتدایی و حقیری ندیده بودم. خدایان بر پشت اسبی سوار بوند و بر روی میله‌ای که از یکطرف صحنه به طرف دیگر کشیده شده بود می‌رفتند؛ نور خورشید به وسیله‌ی تعدادی فانوس، که با کاغذ روغنی ساخته شده بود، نشان داده می‌شد. وقتی که اِلسینا آواز افسون کننده‌ی خود را خواند و شیطان را برانگیخت، شیطان با بی‌قیدی به وسیله‌ی نردبانی از جهنم بیرون آمد... ساختمان نمایش البته بسیار زیبا بود، و با نقاشیهای زیبایی تزیین شده بود؛ غرفه‌ها نیز توسط پرده‌هایی آراسته شده بودند... [که] از بالا تا پایین کشیده شده و اتاقکهایی را تشکیل داده بودند.

خاطرات سفر به اسپانیا (لاهای، ۱۶۹۳)، نامه‌ی دهم.

با مطالعه‌ی قراردادهای تأسیس شرکتهای

نمایشی اطلاعات فوق‌العاده مفیدی درباره‌ی تئاتر می‌توان به دست آورد. در یك قرارداد مربوط به ژوئن ۱۶۱۴، موافقتنامه‌ای بین آندره‌س دِ کلارمونت(۱۳۱) و یازده بازیگر تئاتر امضا شده است. در اینجا برخی از مواد قرارداد نقل می‌شود:

آندره‌س دِ کلارمونت تعهد می‌کند... تا چهل کمدیا و نمایشهای دیگر از جمله انترمسس، لتراس، و بیلز را بر روی صحنه بیاورد.

بند ۱: تقسیم نقش بین اعضای گروه به تشخیص شرکت خواهد بود.

۲: اعضای تعیین شده در زمان تعیین شده... موظفند در کلیه‌ی تمرینات مربوط به نمایشها، در محل تعیین شده از طرف آندره‌س دِ کلارمونت، در ساعت ۹ حضور یابند. چنانچه از تمرینی غیبت کنند ۲ ریل برای هر غیبت جریمه خواهند شد.

بند ۳: در صورتی که عضوی از اعضا از حضور در مکان تعیین شده [برای اجرا] غیبت کند، سهم او ضبط خواهد شد.

هوگو. ا. رنر(۱۳۲)، درام اسپانیایی در دوران لوپه دِ وگا (نیویورك، ۱۹۰۹)، صفحات ۱۴۷ ـ ۱۴۹.

زیرنویسهای فصل هشتم

۱. Siglo de Ora
۲. Moorish، عشایر سواحل شمالی افریقا، و ساکنان موریتانی. این قوم در سده‌ی هشتم مسلمان شده، بزودی قلمرو آنان مرکز فرهنگ و هنر اسلامی گردید. م.
۳. auto sacramentale
۴. Calderon
۵. carros
۶. Alcala de Henares
۷. The Comedy of Calisto and Melibea
۸. Fernando de Rojas
۹. La Celestina
۱۰. Juan del Encina
۱۱. Nebrija
۱۲. Eclogue
۱۳. The Eclogue of Placida and Victoriano
۱۴. Bartoleme de Tores Naharro
۱۵. Propalledia
۱۶. Gil Vicente
۱۷. Lope de Rueda
۱۸. Seville
۱۹. Vallodolid
۲۰. The Frauda
۲۱. Medora
۲۲. Armelina
۲۳. Eufemia
۲۴. Barcellona
۲۵. Valencia
۲۶. Granada
۲۷. Cordova
۲۸. Lope de Vega
۲۹. autore de comedie
۳۰. Juan de la Cueva
۳۱. The Seven Children of Lara
۳۲. Miguel de Cervantes
۳۳. Don Quixote
۳۴. The Siege of Numacia
۳۵. The Traffic of Argel
۳۶. The Fortunate Riuffian
۳۷. comedia
۳۸. capa y espada
۳۹. teatro
۴۰. ruido
۴۱. cuerpo
۴۲. loa
۴۳. entarmése
۴۴. Sainete
۴۵. Lope Felix de Vega Carpio
۴۶. gracioso
۴۷. Fuente Ovejuna (The Sheep Well)
۴۸. The Gardenar's Dog
۴۹. Madrid Steel
۵۰. A Certainty for a Doubt
۵۱. Guille'n de Castro
۵۲. Las Mocedades del Cid
۵۳. Tirso de Molina
۵۴. El Burlador de Sevilla
۵۵. Don Juan
۵۶. Juan Ruiz de Alarcón
۵۷. La Verdad Sospechosa
۵۸. Pedro Calderon de la Barca
۵۹. The Phantom Lady
۶۰. The Physician to His Own Honor

۶۱. Life Is A Dream
۶۲. Segismundo
۶۳. The Mayor of Zalamea
۶۴. La Zarzuela
۶۵. Devotion To The Cross
۶۶. The Great World Theatre
۶۷. Francisco de Rojas Zorilla
۶۸. Del Rey Abajo Ninguno
۶۹. The Boobies Sport
۷۰. What Women Are
۷۱. Augustin Moreto
۷۲. Scorn for Scorn
۷۳. Corrale، به معنای حیاط، حصار، یا آغل است. م.
۷۴. Cofradia' de la Pasion y Sangre de Jesucristo
۷۵. Calle del Sol
۷۶. Cofradia de la Soleded de Nuestra Señora
۷۷. Zaragosa
۷۸. Burgos
۷۹. Corral de la Cruz
۸۰. Corral del Principe
۸۱. Corral de la Monteria
۸۲. Patio
۸۳. luneta
۸۴. grada
۸۵. alojeria
۸۶. Cazuela
۸۷. corredor de las mugeres
۸۸. tertulia
۸۹. aposento
۹۰. desvane
۹۱. mosquetero
۹۲. compañías de parte
۹۳. Augustin de Rojas Villandrand
۹۴. Entertaining Journey
۹۵. real، واحد پول قدیم اسپانیا. م.
۹۶. Alonso Riquelme
۹۷. Christobal Oritz
۹۸. Roque di Figueroa
۹۹. Antonio de Rueda
۱۰۰. Alfonso X، پادشاه کاستیل و لئون که در بیرون راندن مورها از اسپانیا اصرار زیادی می‌ورزید. وی مایل بود امپراتوری روم را در اسپانیا احیا کند. م.
۱۰۱. Zarabanda
۱۰۲. byle
۱۰۳. Cofradia de la Novena
۱۰۴. Damien Arias de Penafiel
۱۰۵. Nicolas de los Rios
۱۰۶. Antonio de Villega
۱۰۷. Juan de Morales de Medrano
۱۰۸. Alonso de Olmedo
۱۰۹. Cosmer Perez
۱۱۰. Jusepa Veca
۱۱۱. Juan de Vilalba
۱۱۲. Maria de Cordoba
۱۱۳. Maria Calderón
۱۱۴. Maria de Riquelme
۱۱۵. Cosmer Lotti
۱۱۶. Aranjuez
۱۱۷. Buen Retiro
۱۱۸. Love The Best Enchantment
۱۱۹. Circe
۱۲۰. The Three Great Prodigies
۱۲۱. Coliseo
۱۲۲. Baccio de Bianco
۱۲۳. Jose Caudi
۱۲۴. N.D. Shergold
۱۲۵. J.E. Varey
۱۲۶. Francis Van Aerssen
۱۲۷. Tabernacle. تابوت عهد، یا تابوت سکینه، صندوقی است که موسی، به امر خدا آنرا از چوب شطیم ساخت. تابوت عهد در نزد بنی‌اسرائیل نماینده‌ی خداست، و در جنگها آن را پیشاپیش خود حرکت می‌دادند تا پیروز شوند. م.
۱۲۸. Francois Bertaut
۱۲۹. Comtesse D'Aulnoy
۱۳۰. Alcina
۱۳۱. Andrés de Claramonte
۱۳۲. Hugo A. Rennert



۹

تئاتر فرانسه از ۱۵۰۰ تا ۱۷۰۰

تأثیرات رنسانس در فرانسه نیز همچون انگلستان از اواخر سده‌ی پانزدهم آشکار شد. پس از ۱۴۹۴ فرانسه روابط نزدیکی با ایتالیا برقرار ساخته بود، و پس از جنگها و وصلتهای پیاپی، می‌کوشید تا نفوذ خود را بر خاك ایتالیا بگستراند. فرانسوای اول (سلطنت ۱۵۱۵_۱۵۴۷) بویژه مجذوب جنبشهای هنری و ادبی ایتالیا شد و تعدادی از هنرمندان و محققان ایتالیایی را به دربار خود دعوت کرد، و این هنرمندان با یاری هنرمندان فرانسوی، مکتب فونتن بلو[1] را تأسیس کردند. فرانسوای اول در ۱۵۴۶ پی‌یرلسکو[2] را مأمور کرد تا مجموعه‌ی لوور[3] را به شیوه‌ی رنسانس نوسازی کند، و قصر عظیم لوار نیز در دوران سلطنت او بنا شد.

تئاتر درباری و تئاتر مدارس در فرانسه، پیش از ۱۶۰۰

پیش از پایان فرمانروایی‌ی فرانسوای اول درام نئوکلاسیك تأثیر خود را بر مدارس و دربار فرانسه بر جای نهاده بود. این روند با مطالعه‌ی آثار رومن آغاز شد، با اقتباسهایی از آثار کلاسیك به زبان لاتین ادامه یافت، و به خلق نمایشنامه‌های فرانسوی منتهی گردید. اولین چاپ مصور از نمایشنامه‌های ترنس در سال ۱۴۹۳ در لیون، یکی از شهرهای فرانسه، به پایان رسید. بررسی‌ی «صحنه‌های ترنس» در این کتاب الگویی برای نمایشهای مدارس فرانسوی و دربار فراهم آورد، و پیروی از این الگو تا میانه‌ی سده‌ی



تصویر ۱.۹. (●) نمای خارجی‌ی تئاتر فونتن بلو.

شانزدهم ادامه یافت.

فرانسویان همچنین نوشتن نمایشنامه‌هایی را با ضوابط کلاسیك آغاز کردند. بین ۱۵۰۱ و ۱۵۲۴ راویسیوس تکستور(۴) تعدادی دیالوگی(۵) به زبان لاتین تصنیف کرد که توسط دانشجویان دانشگاه پاریس اجرا شدند، و در ۱۵۳۶ رواله توس(۶) سه تراژدی به‌زبان لاتین نوشت که توسط شاگردان خودش در پاریس بر صحنه آمدند. در دانشکده‌ی گی‌ین در بوردو نیز در سالهای ۱۵۳۹ و ۱۵۴۵ نمایشنامه‌های لاتینی‌ی دیگری از ژرژبوشانان(۷) و موره توس(۸) اجرا شد. بعلاوه، حدود سال ۱۵۴۰ ترجمه‌ی نمایشنامه‌های کلاسیك و رسالاتی نقادانه به زبان فرانسه آغاز شد، و آثاری از سوفوکل، اوریپید، آریستوفان، سِنه‌کا، پلوتوس و ترِنس منتشر شد و آثار نقادانه‌ی ارسطو و هوراس نیز پیش از ۱۵۵۰ در فرانسه در دسترس قرار گرفت. ضمناً نمایشنامه‌های جدید ایتالیایی و تفسیرهایی که در ایتالیا بر فن شعر ارسطو نوشته شده بود به زبان فرانسه انتشار یافت.

هانری دوم (سلطنت ۱۵۴۷ ـ ۱۵۵۹) با کاترین دومدیچی (۱۵۱۹ ـ ۱۵۸۹) ازدواج کرد، و پس از مرگ هانری، کاترین به پادشاهی فرانسه رسید. از آن پس نفوذ عقاید نئوکلاسیك در فرانسه افزایش یافت. در سال ۱۵۵۰ یك گروه هفت نفری از نویسندگان فرانسوی به رهبری‌ی پی‌یر دو رونسار(۹)، پرچم جنبش نئوکلاسیسم در فرانسه را به دست گرفتند، و نام گروه خود را پلئیاد(۱۰) نهادند. این گروه بر آن بود تا ادبیات کلاسیك را سرمشق زبان فرانسه قرار دهد، لذا دستور زبان فرانسه، و قواعد بدیع را قاعده‌بندی کرد و با ابداع لغاتِ تازه زبان فرانسه را غنا بخشید، و دستاوردهای خود را در آثار ادبی‌ی خود به کار گرفت؛ البته مخاطب اصلی‌ی پلئیاد فرهیختگان و طبقه‌ی تحصیلکرده بودند. اولین نمایشنامه به زبان فرانسه، در ۱۵۵۲ توسط اتی‌ین ژودل(۱۱) (۱۵۲۳ ـ ۱۵۷۳) از گروه پلئیاد نوشته شد. ژودل نخستین تراژدی‌ی فرانسوی به نام کلئوپاترا در اسارت(۱۲)، و نیز نخستین کمدی‌ی فرانسوی به نام اوژن(۱۳) را نوشت، و

خود در نقش کلئوپاترا در حضور هانری دوم به صحنه رفت. تراژدی‌ی ژودل اساساً روایی است و بخش اعظم حرکت نمایشی در آن پیش از آغاز نمایش روی داده است. وی در اوژن قراردادهای کمدی‌ی رومن را در داستانی مشابه با فارسهای قرون وسطایی به کار گرفت.

نمایشنامه‌های ژودل در تالار شهر، و با یك صحنه‌پردازی‌ی «عتیق» (آنتیك) اجرا شدند، و ما نمی‌دانیم که این صحنه‌ها از الگوی «صحنه‌های ترنس» گرفته شده‌اند یا در آنها دکورهایی با پرسپکتیو به کار برده شده است، زیرا در این دوره امکان ساختن هر دو نوع وجود داشت. رسالات ویتروویوس درباره‌ی معماری حدود سال ۱۵۰۰ در فرانسه شناخته شده بودند؛ و در ۱۵۴۲ در مقدمه‌ی شارل استی‌ین بر نمایشنامه‌ی آندریا اثر ترنس کاربستِ پریاکتوا بررسی شده بود؛ و سرلیو که در سال ۱۵۴۵ مقیم دربار فرانسوای اول بود، کتاب معماری‌ی خود را به زبان فرانسه چاپ کرده بود. به علاوه برای ما مسلم است که در سال ۱۵۴۸ در نمایشنامه‌ی لاکالاندریا اثر بی‌بیه‌نا که در بزرگداشت هانری دوم و کاترین در شهر لیون اجرا شد از دکورهایی با پرسپکتیو استفاده شده است. با آنکه فرانسویها با تجربیات صحنه‌پردازی‌ی ایتالیایی آشنابودند، اما در اکثر نمایشهای درباری از دکورهای پراکنده، شبیه به صحنه‌های قرون وسطایی استفاده می‌کردند، به این معنی که عواملی همچون عمارت و پریاکتوا و غیره را به صورت پراکنده‌ای در صحنه می‌چیدند، و دکورها واحدهایی متصل و وحدت یافته نبودند.

درام‌نویسان دیگری نیز از ژودل پیروی کردند، و برای تماشاگرانِ درباری یا دانشگاهی نمایشنامه نوشتند، که البته هیچیك از آنها اجرا نشد.

هنگامی که در سال ۱۵۷۲ ژان دو لاتای(۱۴)

تصویر ۲.۹. یک نمایش آبی که در حضور کاترین دومدیچی در جشنواره‌ی در بایون، در ۱۵۶۵ برپا شد. طرح این صحنه آنتوان کارُن است که احتمالاً طرح جشنواره نیز بوده است. کتابخانه‌ی پیرپونت مورگان، نیویورک.

مقدمه‌ای درباره‌ی وحدتهای سه گانه نوشت، عقاید نئوکلاسیك به تمامی در فرانسه جا افتادند، و غالب درام‌نویسانِ دانشگاهی موازین آنها را در آثار خود به کار گرفتند. بدون تردید بهترین درام‌نویسِ این دوره روبرگارنیه[15] (حدود ۱۵۳۵ ـ حدود ۱۶۰۰) است که بین سالهای ۱۵۶۸ و ۱۵۸۳ هشت نمایشنامه نوشت. با آنکه اکثر نمایشنامه‌های او ترکیبی از صحنه‌های اوریپید یا سِنه‌کا هستند، اما تقریباً فاقد حرکت دراماتیك‌اند، زیرا آثار او به آلام و مصائب قهرمان داستان محدود می‌شوند. در هر حال نمایشنامه‌های گارنیه در دوران خود خوانندگان و علاقه‌مندان فراوانی داشته‌اند.

محبوبترین نمایشنامه‌ی روبر گارنیه برادامانت[16] (۱۵۸۲) نام دارد، که البته جزء بهترین آثار او محسوب نمی‌شود. این تراژیکمدی درباره‌ی دختری است که تنها حاضر به ازدواج با مردی است که بتواند او را در نبردی شکست بدهد. این نمایشنامه اولین نمونه‌ی تغییری است که پس از ۱۵۸۰ در اثر رواج رمانها و تئاترهای مردم‌پسند در درام مدرسه‌ای به وجود آمد. در این دوره بوبروی[17] در نمایشنامه‌ی سلطانِ دست‌نشانده[18] (۱۵۸۲) وحدت زمان را نادیده می‌گیرد و چندین صحنه‌ی نبرد را بر روی صحنه انجام می‌دهد. بوبروی همچنین در مقدمه‌ای که بر نمایشنامه‌ی خود نوشته وحدت زمان را به شدت رد کرده است. معدودی از نویسندگان فرانسوی در این دوره ازموازین نئوکلاسیك سرپیچی کردند، اما مبانی‌ی تازه‌ای برای کار خود ارائه نکردند، شاید به این علت که هیچ درام‌نویس برجسته‌ای که صاحب پیروانی باشد در این دوره ظهور نکرد.

شاخصترین سرگرمیهای این دوره جشنواره‌های درباری بودند. فرانسوای اول و هانری دوم علاقه‌ی وافری به برپایی‌ی مسابقات داشتند، و هانری دوم در سال ۱۵۵۹ هنگام تماشای یکی از همین مسابقات درگذشت. مرگ هانری دوم کاترین دو مدیچی را بر سریر قدرت نشاند و تا پایان حیاتِ سه پسرش زنده ماند. پسران او فرانسوای دوم، شوهرِ ماری، ملکه‌ی اسکاتلند (سلطنت ۱۵۵۹ ـ ۱۵۶۰)، و چارلز نهم (سلطنت ۱۵۶۰ ـ ۱۵۷۴)، و هانری سوم (سلطنت ۱۵۷۴ ـ ۱۵۸۹) بودند. کاترین علاقه‌ی زیادی به سرگرمیهای درباری و جشنواره‌های گوناگون داشت. وی این نمایشها را برای نشان دادن قدرت فرانسه، و گاه به خاطر اتحاد و صلح برپا می‌کرد. جشنواره‌های کاترین در سال ۱۵۶۳ در شنونسو، و در ۱۵۶۴ در فونتن بلو آغاز شدند؛ و سپس در استانها و ایالات دیگر نیز برپا گردیدند، که بعضی از آنها گاه دو سال طول می‌کشیدند. در جشنواره‌ی ویژه‌ای که در ۱۵۶۵ در بایون توسط کاترین انجام گرفت، یك نمایش عظیم آبی‌ی سیار با جاذبه‌ی خاصی ارائه شد. قسمتی از طراحی این جشنواره را آنتوان کارون[19] برعهده داشت که تعدادی از طرحهای او به دست ما رسیده است. مراسم با شکوه دیگری درسال ۱۵۷۱ توسط چارلز نهم در پاریس برپا شد، و در سال ۱۵۷۲ در جشن عروسی دختر کاترین با هانری ناوار، و همچنین در ۱۵۷۳، هنگام دیدار سفیر لهستان از پاریس نمایشهایی اجرا شد.

باله دو کور[20] (اقتباسی از اینترمتسوی ایتالیایی و بالماسکه‌های انگلیسی) از دل چنین نمایشهایی زاده شد. تهیه‌کنندگانِ این نمایشها می‌کوشیدند داستانی

دراماتیك همراه با آواز، رقص، و صحنه‌های پر زرق و برق را به «شیوه‌ی عتیق» وحدت ببخشند. این تجربه‌ها در سال ۱۵۸۱ در باله‌ی کمیك رِین[21] با متنی از لاشه‌نی[22]، و موسیقی‌ی سیور دو بولیو[23]، و صحنه‌پردازی‌ی ژاك پاتن[24]، و برنامه‌ریزی و کارگردانی‌ی بالتازار دو بوژویو[25] به‌اوج خود رسیدند. این نمایش براساس اسطوره‌ی سیرس[26] نوشته شده بود؛ سیرس مردان را به زندگی‌ی گناه‌آلود می‌کشاند، سپس آنها را به جانورانی وحشی تبدیل می‌کرد. حرکت نمایشی به گونه‌ی یك مبارزه‌ی اخلاقی بین فضیلت و گناه تنظیم شده بود، که در آن شاه در نقش یك ناجی ظاهر می‌گردید. این داستان با یك سلسله رقصهایی (آنتره)[27] که توسط چهره‌های استعاری و اساطیری اجرا می‌شدند آغاز می‌شد، و با پیروزی‌ی عقل و تقوی و تجلیل از خرد شاهِ فرانسه پایان می‌یافت. این نمایش در تالار پتی بوربون[28] (مکانی واقع در لوور) اجرا شد که بعدها یکی از تئاترهای مهم درباری در سده‌ی هفدهم محسوب گردید. عرض این تئاتر ۱۵متر و طول آن ۵۴ متر بود، و شاه‌نشینِ[29] تالارِ آن ۱۳ متر فرورفتگی داشت. شاه و درباریان در مقابل صحنه، و تماشاگران دیگر در دو ایوانی که بر دیوار دو طرف بنا شده بود می‌نشستند. باله‌ی کمیكِ رِین غالباً به عنوان اولین شکل کامل باله دوکور شناخته شده است. این شکل در سده‌ی هفدهم دوباره احیا شد و گسترش یافت. با آغاز جنگ داخلی تحول تئاتر در فرانسه متوقف ماند.

تئاتر عمومی در پاریس پیش از ۱۵۹۵

هنگامی که نمایشهای درباری و نمایشنامه‌های نئوکلاسیك در فرانسه پا می‌گرفتند، تئاترهای عمومی رو به زوال نهادند. موقعیت تئاترهای عمومی وابسته به وضع کنفره ری دولاپاسیون[30] یا انجمن اخوتِ مسیحی بود، زیرا این انجمن تنها سازمان‌دهنده‌ی نمایشهای تئاتری در پاریس بود. انجمن اخوت در سال ۱۴۰۲ برای تهیه‌ی نمایشهای مذهبی تأسیس شد، و سالها در تالار بزرگ بیمارستان ترینیتی نمایشهایی برپا داشت. محل انجمن در سال ۱۵۳۹ اجباراً به هتل دوفلاندر منتقل شد، و تا سال ۱۵۴۳ که ساختمان هتل فرو ریخت در آنجا مستقر بود. در ۱۵۴۸ پس از یك سلسله تغییر مکانها، کنفره‌ری (یا انجمن اخوت) بنای یك ساختمان تازه را آغاز کرد. این بنای تازه احتمالاً نخستین ساختمانی بود که پس از روم باستان در اروپا، منحصراً برای تئاتر ساخته شد. چون محل تئاتر در زمینی متعلق به دوكِ بورگاندی ساخته شده بود، آنرا هتل بورگونی[31] نامیدند. اما پیش از اتمام ساختمانِ تئاتر، اجرای نمایشهای مذهبی بکلی ممنوع شد. همه‌ی نمایشهای عمومی در پاریس منحصراً توسط کنفره ری عرضه می‌شدند، از اینرو با آنکه علت اصلی‌ی نظارت یعنی ارائه‌ی نمایشهای مذهبی، از میان برخاسته بود، کنفره‌ری همچنان تولید نمایشهای غیرمذهبی را در انحصار خود داشت.

از اجرای نمایش در این تئاتر گزارشهای معدودی به دست ما رسیده است. اجرای نمایشهای کنفره ری احتمالاً دارای وقفه‌های نامنظمی بود، و پس



تصویر ۳.۹. (●) بازیگران کمدیا دل آرته‌ی ایتالیایی در فرانسه. به رغم نامهای فرانسوی که بر شخصیتها داده‌اند، می‌توان گفت که نفر وسط همان پانتالونه است. تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارتنول.

از ارائه‌ی یك مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) تازه، که اساساً همه فارس بودند، محبوبیت خود را از دست داد، و سرانجام ناچار شد که تئاتر را به تدریج به گروههای دیگر اجاره دهد. در دهه‌ی ۱۵۷۰ تعدادی شرکت حرفه‌ای در خارج از پاریس تشکیل شد. این گروهها احتمالاً از بقایای بازیگران کنفره ری در نمایشهای مذهبی به وجود آمدند. این گروههای حرفه‌ای در سال ۱۵۵۶ در روئن، در سال ۱۵۵۹ در آمی‌ین، در سال ۱۵۷۷ در دیژون، و در ۱۵۸۵ در آژن نمایش داده‌اند. از آنجا که کنفره‌ری در انحصار انجمنهای اخوت بود، تنها معدودی از گروههای حرفه‌ای قادر به اجرای نمایش در پاریس بودند، زیرا خارج از پاریس انحصاری در کار نبود، و شرایط کار برای گروههای حرفه‌ای دلخواه‌تر می‌بود.

در دهه‌ی ۱۵۷۰ شرکتهایی که از شهرهای دیگر می‌آمدند برای دوره‌ی کوتاهی هتل بورگونی را اجاره می‌کردند، اما پس از آن این تئاتر به طور روزافزونی توسط گروههای موقت مورد استفاده قرار گرفت. هر چند همه‌ی گروههای میهمان در هتل بورگونی نمایش نمی‌دادند، اما هر نمایشی، در هر کجای شهر که اجرا می‌شد، شرکتهای اجراکننده بایستی مبلغی به انجمن می‌پرداختند.

در این دوران نمایشهای درباری و تئاترهای عمومی تحت تأثیر جنگ داخلی قرار گرفتند؛ جنگی که بین کاتولیکها و پروتستانها (هوگنوها)[۳۱] در گرفته بود. در سال ۱۵۴۰ کشتار پروتستانها آغاز شد، و در ۱۵۷۲ به اوج خود رسید. در این سال در کشتار سن ـ بارتلمی هزاران پروتستان قتلِ عام شدند. سرانجام هنگامی که کاتولیکها به رهبری دوك دوگیز[۳۲] قدرت را از آن خود ساختند، هانری سوم را ترس فرا گرفت، و دستور داد دوك را اعدام کنند. به تلافی‌ی این کار، خودِ شاه نیز در سال ۱۵۸۹ کشته شد، و چون جانشینی نداشت، هانری دوناوارِ پروتستان به سلطنت رسید، و به نام هانری‌ی چهارم (سلطنت ۱۵۸۹ـ۱۶۱۰) پادشاه فرانسه شد. در دوران سلطنت او بار دیگر جنگ داخلی‌ی آشکاری درگرفت، و آنقدر ادامه یافت تا هانری چهارم نیز به مذهب کاتولیك پیوست. هانری که قادر به خاتمه‌ی جنگ نبود، تا سال ۱۵۹۴ نتوانست به پاریس مراجعت کند، اما پس از ۱۵۹۸ با صدور فرمان نانت، استقلال کامل و خودمختاری‌ی پروتستانها را تأمین کرد. در دوران اغتشاش، سرگرمیهای درباری معلق ماندند. عقاید



تصویر ۴.۹. باله‌ی کمیك زن، چنان که در ۱۵۸۱ در پتی بوربن ارائه شد. دکورهای پراکنده و جایگاه تماشاگران قابل توجه است. شاه و اطرافیانش در پایین تصویر دیده می‌شوند. کتابخانه‌ی ملی فرانسه پاریس

نئوکلاسیك فراموش شدند، و نمایشهای عمومی در پاریس تقریباً به کلی تعطیل گردیدند. از اینرو در اواخر دهه‌ی ۱۵۹۰، لازم بود که تئاتر فرانسه از نو آغاز شود.

تئاتر عمومی ۱۵۹۵ ـ ۱۶۲۵

هنگامی که در سال ۱۵۹۵ تئاترهای عمومی دوباره آغاز به کار کردند، درام فرانسوی اهمیت ناچیزی داشت. از طرف دیگر درام‌نویسانِ نئوکلاسیك به نمایشهای درباری روی آورده بودند، لذا موفق به خلق هیچ اثر ماندنی نشدند. هر چند معدودی نمایشِ قابل ذکر در تئاترهای عمومی ارائه شده بود، اما سرگرمیِ معمولِ مردم همان فارسها بودند که غالباً بدیهه‌سازیهایی ملهم از گروههای کمدیا دل آرته بودند. بین سالهای ۱۵۷۲ و ۱۵۸۸ گروههای کمدیها دل آرته در پاریس نمایش می‌دادند، و پس ازسال ۱۵۹۹ در آنجا آمد و شد بیشتری پیدا کردند.

حدود سال ۱۵۹۷ اولین درام‌نویس حرفه‌ای‌ی فرانسوی، آلکساندر هاردی[۳۴] (حدود ۱۵۷۲ـ۱۶۳۲) صحنه‌های بی‌رونق فرانسوی را رونقی تازه بخشید، و طی ۳۵ سال، حدود ۵۰۰ نمایشنامه نوشت که تنها ۳۴ نمایشنامه از او به دست ما رسیده است. هاردی برای علاقه‌مندان خود می‌نوشت، و آثارش را با سلیقه‌ی آنان منطبق می‌ساخت، از اینرو با آنکه موازین نئوکلاسیك، از جمله نمایشنامه‌های پنج پرده‌ای، گفتار شاعرانه، استفاده از ارواح، پیکها، و همسرایان را رعایت می‌کرد، اما به عناصر قدیمی و عتیق اجازه‌ی ورود به آثارش را نمی‌داد. هدف هاردی در درجه‌ی اول گفتن یك داستان جالب بود، و به ندرت وحدتِ زمان و مکان را رعایت می‌کرد، و هر رویدادِ مهمی را هر چند خشونت‌آمیز، در صحنه به نمایش می‌گذاشت. هاردی در آغاز تراژدی می‌نوشت، اما چون تراژدی موردپسند مردم قرار نگرفت به تراژیکمدی، و کمدیهای پاستورال (روستایی) روی آورد.

با آنکه هاردی در درام‌نویسی به مقام والایی دست نیافت، اما دستاوردهای او قابل توجه بودند. وی زمانی قدم در راه تئاتر نهاد که نمایش فارس بر صحنه حاکم بود، لذا وی راهی بس دراز در پیش داشت تا از طریق تراژیکمدی به تراژدی، و از طریق پاستورال به کمدی برسد، و این شکلها را در دل مردم بنشاند. موفقیت او نویسندگان دیگر را نیز جرأت داد تا برای صحنه بنویسند. در هر صورت تا سال ۱۶۲۵ هیچ نویسنده‌ای به شایستگی و محبوبیت هاردی در فرانسه ظهور نکرد.

آثار اولیه‌ی هاردی اساساً برای کنت والران[۳۵] (شهرتش ۱۵۹۲ـ۱۶۱۳)، اولین مدیر مهمِ تئاتر فرانسه، نوشته شده‌اند. اگرچه پس از سال ۱۵۹۵ تعدادی شرکتِ سیار نمایش می‌دادند، اما آغاز مدیریتِ والران در سال ۱۵۹۸ اولین قدم درراه تولید نمایشهای پر ارزش در فرانسه به شمار می‌آید. والران در این تاریخ، به واسطه‌ی اجرای نمایشهایی در حومه‌ی شهرها شهرت کافی کسب کرده بود، و در ۱۵۹۸ گروه او له کمدین دو روا[۳۶] (بازیگران شاه) خوانده می‌شد. علت انتخاب این نام احتمالاً آن است که گروه والران هر از گاهی نمایشهایی در مقابل هانری‌ی چهارم اجرا



تصویر ۵.۹. (ه) سه بازیگر کمدی در سمت راست تصویر محصیهٔی فرانسوی هستند که هنوز آثار کمدیا دل آرته را در آنها می‌توان مشاهده کرد. در این تصویر کاپیتانوی قدیمی (سمت چپ) بدل به کاپیتان فراکاس شده است. تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیپ هارتنول.

می‌کرد، و به هر حال این عنوان برای او امتیاز و سودی در بر نداشت. میان سالهای ۱۵۹۸ و ۱۶۱۲ شرکت والران مهمترین شرکت نمایشی در پاریس به شمار می‌رفت، و همچون رقبای خود به شهرهای دیگر نیز سفر می‌کرد. هیچیك از شرکتهای نمایشی قادر نبودند چون او به طور دائم در پایتخت به بقای خود ادامه دهند.

در اوایل سده هفدهم شرکتهای نمایشی با اعضای خود قراردادهای دو یا سه ساله می‌بستند. همه‌ی این گروهها به صورت شرکت سهامی سازمان می‌یافتند، و درآمد حاصله را در پایانِ هر نمایش بین اعضای خود تقسیم می‌کردند. معمولاً مدیر نمایش دو سهم، و بازیگران رده‌ی پایین گاه کمتر از یك سهم می‌بردند. تعداد اعضای شرکتها با یکدیگر متفاوت بود، و هر کدام بین هشت تا دوازده عضو داشتند، و این تعداد گاه با اعضای روزمزد و کارآموزان افزایش می‌یافت. در سال ۱۶۰۷ زنها نیز به شرکتها راه یافتند. اگرچه بین ۱۵۹۵ و ۱۶۲۵ بازیگری در فرانسه ثبات و ارزشی یافته بود، اما تحقیرهای اجتماعی و مذهبی موجب شده بود که غالب بازیگران با نام مستعار وارد تئاتر و صحنه بشوند.

به رغم کوششهای والران و هاردی، فارس همچنان محبوبترین شکل دراماتیك ماند، و بین سالهای ۱۶۱۰ و ۱۶۲۵ معروفترین بازیگران در پاریس نقش آفرینانِ تیپهایی مثل تورلوپن[۳۷]، گوتیه ـ گارگیل[۳۸]، و گروگیوم[۳۹] بودند که از تیپهای مشهور فارس بشمار می‌رفتند. هانری لوگراند[۴۰] (۱۵۸۷ـ۱۶۳۷) که برای نقشهای جدی‌ی خود نام مستعار بل‌ویل[۴۱] بر خود می‌نهاد بازیگر نقش تورلوپن در فارس بود. تورلوپن یك خدمتکار حقه‌باز شبیه بریگلاً در کمدیا دل آرته است. هوگوگوئه‌رو[۴۲] (حدود ۱۵۷۳ ـ ۱۶۳۳) در نقش گوتیه ـ گارگیل ظاهر می‌شد و برای نقشهای جدی نام مستعار فله‌شل[۴۳] را داشت. گوتیه گارگیل موجودی دراز و لاغر، با پاهایی کج و معوج بود، و می‌توانست اندامش را همچون عروسك بپیچاند. روبر گرَن[۴۴] (حدود ۱۵۵۴ ـ حدود ۱۶۳۴)



تصویر ۶.۹. بازیگران فارس در هتل بورگونی، حدود ۱۶۳۰. تورلوپن، گوتیه گارگیل، و گروگیوم در صحنه‌اند. گراوور از آبراهام بوس. کتابخانه‌ی ملی‌ی فرانسه، پاریس.

بازیگر نقش گرو ـ گیوم بود، و در نقشهای جدی نام مستعار لافلور(۲۵) را داشت. گرو ـ گیوم چهره‌اش را با آرد سفید می‌کرد و اندامی گوشتالود داشت، و دو کمربند بر خود می‌بست، یکی بالای شکم و دیگری درزیر شکم. ایفای نقشهای ثابت، با لباسها و آرایش مشخص، حاکی از آن است که فارسهای فرانسوی در این دوره به کمدیا دل آرته شباهت نزدیکی داشته‌اند، و این شباهت وقتی بیشتر می‌شود که بدانیم در فارسهای فرانسوی نیز بدیهه‌سازی نقش عمده‌ای داشته است. از آنجا که بازیگرانِ تیپهای تورلوپن، گوتیه ـ گارگیل، و گرو ـ گیوم همواره از اعضای دائمی‌ی گروه والران، و در حقیقت شرکای او بودند، پس از آنکه والران در سال ۱۶۱۲ پاریس را ترک گفت، همین بازیگران توانستند هتل بورگونی را اداره کنند، و تماشاگران را به تئاتر بکشانند.

هتل بورگونی بین سالهای ۱۵۹۵ و ۱۶۲۵ تنها محل دائمی‌ی تئاتر در پاریس به شمار می‌رفت. با آنکه این محل از سال ۱۵۴۸ تا ۱۷۸۳ مورد استفاده بوده است، اما هنوز ابعاد واقعی‌ی آن دانسته نیست. زمینی که انجمنِ اخوت در سال ۱۵۴۸ برای ساختن تئاتر به دست آورد ۳۰ در ۳۳ متر بود، اما قسمتی از این زمین پیش از اتمام ساختمان تئاتر فروخته شد. گروهی از مورخان معتقدند که تئاتر در محلی به ابعاد تقریبی‌ی ۱۳ در ۳۳ متر بناشد، و عده‌ی دیگری برآنند که زمینِ

زیربنای تئاتر ۲۰ در ۳۳ متر بوده است. پس در مورد پهنای واقعی‌ی تئاتر حدود ۵ متر اختلاف هست. اگرچه انتخاب هر یك از این نظرها مشکل است، اما چنین به نظر می‌رسد که ابعاد تالار داخلی حدود ۱۲ در ۳۲ متر بوده باشد.

بر روی دیوارهای اودیتوریوم این تئاتر دو یا سه ردیف ایوان ساخته شده بود که حداقل یکی از آنها به غرفه‌ها، یا لژهایی تقسیم شده بود. بر بالای غرفه‌ها، که روبروی صحنه قرار داشتند، یك ایوان یکپارچه (آمفی‌تئاتر یا پارادیس) ساخته شده بود. همه‌ی فضای طبقه‌ی اول گود یا پارتر(۲۶) تالار نامیده می‌شد، که در آن جایگاه ثابتی برای نشستنِ تماشاگران وجود نداشت (احتمالاً به استثنای یك نیمکت سراسری در پای دیوارها). گنجایش کل اودیتوریوم حدود ۱۶۰۰ نفر بود.

صحنه حدود ۱/۵ یا ۲ متر از گود مرتفع‌تر بود. با وجود آنکه طاق پروسینیوم نداشت، ایوانهای دو طرف، که تا بالای صحنه پیش آمده بودند، خود تشکیل یك قاب را می‌دادند. صحنه همه‌ی عرض ساختمان را در برمی‌گرفت، اما فضای قابل رؤیتِ آن احتمالاً بیش از ۸ متر پهنا نداشت. اندازه‌ی عمق صحنه برای ما به دقت روشن نیست، اما محققان آن را بین ۵ تا ۱۱ متر تخمین زده‌اند.

در صحنه‌ی نمایشهای کنفره ری (هتل بورگونی)



تصویر ۷.۹. صحنه‌ی دوم «باغ لذایذ» از نمایشنامه‌ی رهایی‌ی رنو، که در سال ۱۶۱۷ در دوبار فرانسه اجرا شد. ظاهراً در این نمایش برای نخستین بار بالهای زاویه‌دار و پرده‌های عقب (ساتر) در فرانسه به کار رفته است. کتابخانه‌ی ملی‌ی فرانسه، پاریس.

احتمالاً از عمارتهای قرون وسطایی استفاده می‌شد، و از چگونگی‌ی صحنه‌پردازی در آن تا سال ۱۶۲۵ اطلاع کمی در دست است. از جمله اینکه: مسؤولان کنفره ری احتمالاً قطعات دکوری را در اختیار داشتند، و آنها را به همراه تئاتر اجاره می‌دادند؛ اسناد والران نشان می‌دهد که وی گاه دستمزدهایی برای رنگ‌آمیزی‌ی صحنه به نقاشان می‌پرداخت؛ در نمایشنامه‌های موجود از آلکساندر هاردی عموماً بین ۳ تا ۷ محل حادثه وجود داردکه احتمالاً به وسیله‌ی عمارتهای جداگانه‌ای نشان داده می‌شدند و این عمارتها در دهه‌ی ۱۶۳۰ همه در پیرامون صحنه چیده می‌شدند؛ معدودی ازنقاشیهای مربوط به فارسهای فرانسوی صحنه‌ای را نشان می‌دهند که در همه‌ی آنها حجره‌های مشابهی در دو طرف صحنه قرار دارند، و انتهای صحنه با پارچه یا دری بسته می‌شود. از آنجا که همه‌ی گروههای نمایشی سیار بودند، به احتمال زیاد هیچ کدام از صحنه‌های پر زرق و برق استفاده نمی‌کردند.

اگرچه همه‌ی گروهها در هتل بورگونی نمایش نمی‌دادند، اما هر گروهی که در پاریس نمایشی اجرا می‌کرد، موظف بود از محل درآمد خود مبلغی به کنفره ری بپردازد. گروههایی که کنفره ری را برای اجرای نمایش خود انتخاب نمی‌کردند، در زمینهای تنیس نمایش می‌دادند. بازی تنیس (ژو دو پوم[۲۷]) از قرون وسطی به بعد بازی‌ی محبوب اروپاییان شده بود، و در سده‌ی شانزدهم بسیاری از زمینهای تنیس دیوارکشی و مسقف شدند. تعداد زمینهای تنیس در پاریس را در سده‌ی هفدهم از ۲۵۰ تا ۱۸۰۰ عدد تخمین زده‌اند. در سال ۱۶۰۰ اندازه‌ی این زمینها با اندازه‌ی صحنه‌های هتل بورگونی تفاوت زیادی نداشت. به واسطه‌ی امتیازات زیادی که زمینهای تنیس داشتند، استفاده از آنها برای اجرای نمایش مقبول‌تر بود. این امتیازات عبارت بودند از وجود یك بالاخانه یا ایوان برای تماشاگران در یك طرف دیوار؛ وجود یك محوطه‌ی وسیع و باز؛ و ردیف پنجره‌هایی در زیر سقف برای تأمین نور. در تبدیل یك زمین تنیس به یك تئاتر، تنها لازم بود یك سکو برای صحنه در آن قرار دهند، و این کار آنقدر آسان بود که گاه برای هر اجرا این سکو به داخل زمین حمل می‌شد. در زمینهایی که بیشتر مورد استفاده‌ی تئاتر قرار می‌گرفتند ایوانهایی بر دیوارهای دیگر نیز می‌ساختند، و این ایوانها را حتی به صورت غرفه در می‌آوردند.در سراسر اروپا زمینهای تنیس اولین انتخاب بازیگرانی بودند که به دنبال جایی می‌گشتند تا آن را به تالار نمایش تبدیل کنند.

در سده هفدهم هفته‌ای دو تا سه نمایش در پاریس اجرا می‌شد. حوالی ۱۶۰۰، دیوارکوبهایی (پوستر) برای تبلیغ نمایشها به کار می‌رفت، و روی صحنه برنامه‌های آینده اعلام می‌شد. ساعت شروع نمایشها متفاوت بود، اما برطبق قوانین رسمی، نمایش باید پیش از تاریك شدن هوا تمام می‌شد. چون ساعت شروع نمایشها دقیق نبود، تماشاگران برای گرفتن جای بهتر زودتر می‌آمدند، و هر شرکتی یك «پرولوگیست»[۲۸] (درآمد خوان ـ نقال) استخدام می‌کرد تا تماشاگران را تا شروع نمایش اصلی سرگرم کند. بروسکامبریل[۲۹] (شهرتش ۱۶۱۰ ـ ۱۶۳۴) از نقالان مشهور دوران خود بوده است. برنامه‌ی روزانه‌ی نمایش شامل یك نمایش بلند به همراه یك فارس، و گاه ترکیبی از چند نمایش کوتاه بود. موسیقی ازاجزای



تصویر ۸.۹. (●) یك زمین تنیس که در آن نمایش اجرا می‌کردند. بازسازی از گِردابِکِر. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده.

عمده‌ی همه‌ی نمایشها شمرده می‌شد.

تماشاگران را طبقات مختلف اجتماعی تشکیل می‌دادند، اما پیش از ۱۶۲۵ این مساوات حتی بیشتر بوده است. بسیاری از تماشاگران شمشیر یا خنجر به کمر می‌بستند، و دعوای تماشاگران در گودِ صحنه امری عادی بود. احتمالاً در میان ۱۰۰۰ تماشاگر ایستاده در گود (پارتر) تنه زدن و جنب و جوش در طول نمایش بسیار رایجتر از تماشاگران نشسته بود، و آمد و شد فروشندگانِ خوراکی و نوشابه و دستفروشان مزید بر علت بود.

حدود ۱۶۲۵، تئاتر حرفه‌ای جای پای محکمی در پاریس پیدا کرد. با آنکه تئاتر فرانسه نسبت به تئاتر انگلستان، اسپانیا، وایتالیا خامتر بود، اما بزودی دارای اعتباری شد که بنا به نظر منتقدانِ معاصر در جایگاهی فراتر از تئاترهای دیگر جهان قرار گرفت.

پیروزی‌ی آرمان نئوکلاسیك

بالندگی و ثبات در تئاتر فرانسه با دگرگونی‌های سیاسی همراه شد. هنگام سلطنت هانری چهارم کشور فرانسه انتظام یافت، و هانری چهارم نیز همچون هانری سوم به قتل رسید. آنگاه لویی سیزدهم (سلطنت ۱۶۱۰_۱۶۴۳) در سه سالگی به پادشاهی برگزیده شد، و مادر لویی سیزدهم و وزیرانش سیاستی را پیش



تصویر ۹.۹. (●) این صحنه مربوط به نمایشنامه‌ی آندرومد، و نمونه‌ی یك صحنه‌ی نئوکلاسیك است، که همه‌ی اروپا را تحت نفوذ خود در آورده بود. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر، جی. بی. بریسلی.

گرفتند که بار دیگر تضادهای پروتستانها (هوگنوها) را شدت داد، زیرا در آن دوران شهرهای پروتستان‌نشین چندان استقلال یافتند که خود را ملتی در دل یك ملت دیگر می‌شناختند. در اوایل دهه‌ی ۱۶۲۰ قدرت واقعی در پس تاج و تخت، کاردینال ریشیلیو(۵۰) (۱۵۸۶ – ۱۶۴۲) بود که نیروی مطلق سلطنت را بیش از هر کسی بر کشور فرانسه حاکم گرداند، و با حفظ آزادی‌ی مذهبی، شهرهای پروتستان‌نشین را از نجبای پروتستان باز ستاند.

با بازگشت ثبات در دهه‌ی ۱۶۲۰ آرمان نئوکلاسیك حیات دوباره یافت، گو اینکه این تجدید حیات در اوایل دوران سلطنت لویی سیزدهم کم و بیش احساس شده بود. در سال ۱۶۱۰، باله دوکور در نمایش آلسینا(۵۱) احیا شد، و در آن یك صحنه‌پردازی‌ی وحدت یافته، به شیوه‌ی صحنه‌های ایتالیایی، برای نخستین بار به کار گرفته شد. در طول ده سال بعد، با ورود توماسو فرانسینی(۵۲) غالب نوآوریهای صحنه‌ای در ایتالیا، در دربار فرانسه نیز رواج گرفت. در ابتدا پارچه‌های نقاشی شده‌ای را بر روی یکدیگر در صحنه می‌آویختند، و با برداشتن یك پارچه، صحنه‌ی تازه‌ای نمودار می‌شد، اما در سال ۱۶۱۷، برای نمایشنامه‌ی رهایی‌ی رنو(۵۳)، از بالهای زاویه‌دار و پرده‌های عقب صحنه استفاده شد. در سال ۱۶۲۰ دکورهای پرسپکتیو، صحنه‌پردازی‌ی وحدت یافته، و شیارهای کف صحنه برای نصب دکور، و تغییرات مکانیکی نیز در نمایشهای فرانسوی رواج یافتند. حدود ۱۶۲۰ بار دیگر

ناآرامیهای سیاسی نمایشهای درباری را متوقف کرد،و تحولات بعدی تا سال ۱۶۴۰ به تعویق افتاد.

اما آرمان نئوکلاسیك به سرعت راه خود را به سوی تئاتر عمومی گشود. برای این تحول سریع دلایل متعددی را می‌توان سراغ کرد: گروهی درام‌نویس تحصیلکرده و صاحب فن ظهور نمودند؛ تماشاگران پاریسی درام جدید را بر فارسهای قدیمی ترجیح دادند؛ گروههای نمایشی‌ی حرفه‌ای در پاریس پا گرفتند؛ و ثبات سیاسی بار دیگر برقرار شد.

از میان درام‌نویسانی که حدود ۱۶۲۵ به‌میدان آمدند، چهار نویسنده دارای اهمیت ویژه‌ای هستند: مَره، دوریه، رُترو، و کُرنی. ژان دو مَره(۵۴) (۱۶۰۴ – ۱۶۸۶) در سال ۱۶۲۵ به پاریس آمد. در این سال اولین نمایشنامه‌ی او به نام کریزید و آریمان(۵۵) که یك تراژیکمدی بود در پاریس به صحنه رفت. در سال ۱۶۲۶ وی به نوشتن پاستورال روی آورد، و این شکل نمایشی را با ارائه‌ی آثاری همچون سیلویا(۵۶) (۱۶۲۸) و لاسیلوانیر(۵۷) (۱۶۳۱) در فرانسه رواج داد. مَره با ارائه‌ی نمایشنامه‌ی سوفونیسبا(۵۸) (۱۶۳۴) شهرت خود را تثبیت کرد و به عنوان رهبر نویسندگان عصر خود، و نویسنده‌ی اولین تراژدی براساس ضوابط نئوکلاسیك در عصر جدید شناخته شد. تأثیر مَره در احیای تراژدی، که از اوایل سده دچار رکود شده بود، بسیار زیاد بوده است. یکبار به واسطه‌ی حمله‌ای افراطی به نمایشنامه‌ی سید اثر کُرنی از دیده‌ها افتاد، اما تا دهه‌ی ۱۶۳۰ به اندازه‌ی کُرنی، و گاه بیش از او اعتبار



تصویر ۱۰.۹ (●) پیر کرنی درام‌نویس بزرگ فرانسوی.



تصویر ۱۱.۹. (●) گراووری از مجموعه‌ی آثار کرنی، چاپ ۱۷۶۴، مربوط به نمایشنامه‌ی سید.

داشت. هنگامی که در سال ۱۶۴۰ بازنشسته شد شاید بیش از هر نویسنده‌ی دیگری در احیای درام اثر گذاشته بود.

پی‌یر دو ریه(۵۹) (۱۶۰۰ ـ ۱۶۵۸) یك مقام رسمی‌ی دولتی و یك شخصیت تحصیلکرده بود. وی برای گریز از فقر مالی، نمایشنامه‌های فراوانی نوشت. آثار نخستین او تراژیکمدیهایی غیرمعمول، از جمله کلیتوفون(۶۰) (حدود ۱۶۲۹)، و آرژنی و پولیارك(۶۱) (۱۶۳۱)، و شبه فارسهایی برای تیپ گرو ـ گیوم بودند. پس از تأثیرپذیری از مَره در سال ۱۶۳۴، دو ریه به تراژدیهای نئوکلاسیك روی آورد. در بین آثار متأخر او اسکه وول(۶۲) (۱۶۴۴) از همه بهتر است. این نمایشنامه بیش از صد سال در مجموعه‌های نمایشی‌ی فرانسه اجرا شده است. دو ریه نیز به همراه مَره و کُرنی در تثبیت تراژدی به عنوان یك شکل نمایشی‌ی محبوبِ مردم سهیم بوده است.

ژان دو رُترو(۶۳) (۱۶۰۹ـ۱۶۵۰) نویسندگی را از سال ۱۶۲۸ آغاز کرد، و سرانجام به عنوان نویسنده‌ی اصلی‌ی هتل بورگونی جای الکساندر هاردی را گرفت، و از طریق اقتباسِ درامهای اسپانیایی، موضوع «عشق در برابر شرف» را پایه‌ی اصلی‌ی نمایشهای فرانسوی قرار داد. رُترو به حرکتهای سریع و مجذوب‌کننده علاقه‌ی زیادی داشت، از اینرو از خلق شخصیتهای عمیق غافل ماند. هر چند نمایشنامه‌های او در دوران رواج خود در تحول درام فرانسوی تأثیر بسیاری گذاشتند، و با جدی‌ترین آثار کرنی رقابت می‌کردند، اما امروزه سطحی می‌نمایند.

پی‌یر کُرنی(۶۴) (۱۶۰۶ ـ ۱۶۸۴) به رغم موفقیتهای فراوان معاصرانش، امروزه به عنوان تثبیت‌کننده‌ی مبانی‌ی نئوکلاسیك در درام فرانسوی شناخته می‌شود. کرنی در رُوان متولد شد و تحصیل حقوق کرد، و پس از دیدن گروه مونت دوری ـ لونوار



تصویر ۱۲.۹. (●) گراووری از مجموعه‌ی آثار کرنی، چاپ ۱۷۶۴، مربوط به نمایشنامه‌ی دروغگو.

در شهر زادگاهش، نویسندگی را پیشه ساخت. نتیجه‌ی کارش نمایشنامه‌ی مه‌لیت(۶۵) (۱۶۲۹) بود. این نمایشنامه یك کمدی است که هیچ شباهتی به فارسها و پاستورالهای رایج در آن دوران ندارد. غالباً گفته می‌شود که کرنی با نمایشنامه‌ی مه‌لیت کمدی‌نویسی در فرانسه را به راه تازه‌ای انداخت، زیرا به جای هیجان و سوء تفاهمهای عاشقانه، وی تأکید خود را بر یك خدمتگار مضحك یا روابط عاشقانه‌ی احساساتی نهاد. تا سال ۱۶۳۶ غالب نمایشنامه‌های کرنی کمدی بودند، و با آنکه همین کمدیها نیز مورد تحسین فراوانی قرار گرفتند، اما نقش این کمدیها تنها تثبیت موقعیت کرنی به عنوان یك نویسنده‌ی با قریحه بوده است.

سید(۶۶) (۱۶۳۶ـ۱۶۳۷) نقطه ی اوجی در شهرت کُرنی و درام فرانسوی محسوب می‌شود، زیرا در این نمایشنامه کرنی نبردی را که میان عقاید کهنه و نو در گرفته بود شدت بخشید. این اثر براساس نمایشنامه‌ی ماجرای جوانی‌ی سید اثر گیلن دو کاسترو، درام نویس اسپانیایی، نوشته شده است. نمایشنامه‌ی اصلی دارای سه پرده است، و حوادث فراوانی را در سالیان دراز و مکانهای متعدد می‌پروراند. اما سید حوادث را در پنج پرده، ۲۴ ساعت، و تنها درچهار مکان و در یك شهر جای می‌دهد. حرکت نمایشی بر گرد موضوع عشق در برابر شرف می‌چرخد؛ قهرمان مرد، رودریگو و قهرمان زن، شیمن، ناچارند میان عشق به یکدیگر، و وظایف خانوادگی یکی را انتخاب کنند. با آنکه این نمایشنامه با موفقیت بی‌نظیری مواجه شد، اما مورد انتقاد چند نویسنده از جمله مَره، و ژرژ دوسکودری(۶۷) (۱۶۱۰ـ ۱۶۶۷)، یکی دیگر از درام‌نویسان صاحب نام، قرار گرفت.

نمایشنامه‌ی سید انگیزه‌ی مباحث چندی گردید، و با آنکه وحدت زمان در آن رعایت شده بود، اما به واسطه‌ی وجود تعدادی حوادث پیچیده (از جمله جنگ) در یك روز، معیارهای واقعگرایی در درام نئوکلاسیك را بر هم زده بود. بعلاوه، رضایت ظاهری‌ی شیمن برای ازدواج با رودریگو، که ۲۴ ساعت پیش پدر او را کشته است، اصول معیارگزینی (دکوروم) در

ضوابط نئوکلاسیك را نادیده گرفته بود. روی هم رفته این نمایشنامه در هیچ یك از قالبهای شناخته شده‌ی دراماتیك نمی‌گنجید. از طرف دیگر، به واسطه‌ی تعدد و تنوع در وقوع حوادث؛ مخاطراتی که قهرمان داستان بر آنها فایق می‌آید؛ و پایان خوشِ این نمایشنامه، به تراژیکمدی نزدیك می‌شود. سید با داشتن یك داستان عاشقانه به پاستورال (روستایی)؛ و با داشتن لحظه‌های غنایی و روایی به تراژدی شباهت دارد. تلخی‌ی گزنده‌ی این نمایشنامه موجب جنجالی شد که کاردینال ریشیلیو خواستار قضاوت فرهنگستانِ نوبنیاد فرانسه درباره‌ی آن گردید. این همه موجب شد تا توجه عموم به سوی آرمان نئوکلاسیك بیشتر جلب شود.

ریشیلیو پس از کسب قدرت، همه‌ی توان خود را برای ترویج ادبیات و هنر فرانسه به کار انداخت، و فرانسه را رهبر فرهنگی‌ی اروپا گرداند. ریشیلیو عظمت و شکوه را در پیروی از نویسندگان و صحنه‌پردازانِ ایتالیایی جستجو می‌کرد، از اینرو مؤلفانی را که پیرو آرمان نئوکلاسیك بودند با کمکهای مالی و انگیزشهای دیگر تشویق می‌نمود. وی اولین تئاتر به سبك ایتالیایی را در فرانسه در قصر خود ساخت، اما شاید مهمترین اقدام او تأسیس فرهنگستان فرانسه باشد که وظیفه‌ی داوری بر آثار ادبی را برعهده گرفت.

فرهنگستان فرانسه در ۱۶۲۹ تأسیس شد؛ در این سال گروه کوچکی از صاحبنظران با تشکیل جلساتی درباره‌ی ادبیات بحث می‌کردند. هنگامی که ریشیلیو از وجود این جمع آگاه شد از آنها خواست تا سازمانی شبیه به فرهنگستانهای ایتالیایی تأسیس کنند. در سال ۱۶۳۶ این جمع با بی‌میلی این سازمان را تأسیس کردند، اما در ۱۶۳۷ سازمان فرهنگستان فرانسه دارای پروانه و امتیاز شد، که تا دوران ما به کار خود ادامه داده است. تعداد اعضای فرهنگستان محدود به چهل تن از چهره‌های برجسته‌ی ادبی‌ی زمان بود (و هنوز هم چنین است). فرهنگستان فرانسه پس از کامل شدن اعضاء، کار خود را با مطالعه و تدوین قواعدی برای سبك و زبان فرانسوی آغاز کرد.

ریشیلیو قضاوت و ارزیابی‌ی سید را که موجب جنجالهای ادبی و عقیدتی شده بود به این فرهنگستان احاله کرد. رأی فرهنگستان که عملاً توسط رهبر آن یعنی ژان شاپلن[۶۸] نوشته شده بود در رساله‌ی قضاوت فرهنگستان فرانسه نسبت به نمایشنامه‌ی سید (۱۶۳۸) چاپ شد. در این رأی شاپلن نمایشنامه‌ی سید را به‌خاطر وفاداری به موازین نئوکلاسیك و پیراستن آن از هرگونه انحراف ستوده بود، وی همچنین بر آرمان نئوکلاسیك تأکید بیشتری نهاده و پیروی از آن را به همگان توصیه کرده بود.

هر چند کُرنی بعدها موازین نئوکلاسیك را به طور کامل برگزید، اما از واکنش دیگران نسبت به سید مأیوس شد، و تا سال ۱۶۴۰ دیگر نمایشنامه‌ای ننوشت. بین سالهای ۱۶۴۰ و ۱۶۴۴ کرنی آثاری عرضه کرد که امروزه شاخص سبك کرنی شناخته می‌شوند: هوراس[۶۹] (۱۶۴۰) سینا[۷۰] (۱۶۴۰)، پولیوکت[۷۱] (۱۶۴۲ ـ ۴۳)، و مرگ پومپئی[۷۲] (۱۶۴۳) از آن جمله‌اند. هر یك از این نمایشنامه‌ها بر محور قهرمانی می‌گردند که مرگ را بر بدنامی ترجیح می‌دهد. قهرمانان کرنی هرگز نسبت به هدف خود تردید و تزلزل ندارند، ازاینرو یك بعدی می‌نمایند؛ آنها بر سر دوراهی قرار نمی‌گیرند، و خواننده در صحنه‌های گوناگونِ نمایش عکس‌العملهای آنها را در مقابل



تصویر ۱۳.۹. (●) صفحه عنوان کتاب دوسکودری به نام کمدی و بازیگران، چاپ ۱۶۳۵.

موانع بیرونی مشاهده می‌کند. در نتیجه باید گفت شخصیت‌هایش ساده‌اند، اما داستان او پیچیده است. پس از نوشتن نمایشنامه‌ی رُدُگونه[۷۳] (۱۶۴۴) آثار کرنی چندان پرماجرا می‌شوند که دنبال کردن داستان آنها مشکل می‌شود. این تمایل به پیچیدگی منحصر به کرنی نبود؛ غالب درام‌نویسان این دوره همین ویژگی را داشتند. با ظهور راسین در دهه‌ی ۱۶۶۰ نوعی ساده نویسی به درام فرانسوی راه یافت، که خود درابتدا موجب واکنشهایی گردید.

کُرنی مشهورترین تراژدی‌نویس دهه‌ی ۱۶۴۰ بود، ورقبایی همچون دوریه و رُترو داشت. کرنی علاوه بر تراژدی الگویی نیز برای کمدی به وجود آورد. کمدی‌ی دروغگو[۷۴] (۱۶۴۳) که اقتباسی از نمایشنامه‌ی حقیقت مشکوك[۷۵] اثر آلارکون[۷۶] است، غالباً به عنوان اولین کمدی‌ی فرانسوی قبل از مولی‌یر شناخته می‌شود. از معاصران کُرنی تنها یك کمدی‌نویس به نام پُل اسکارُن[۷۷] (۱۶۱۰ ـ ۱۶۶۰) قادر به رقابت با کرنی بود. اسکارُن با ابداع کمدی‌ی دسیسه[۷۸] راه مولی‌یر را هموار ساخت، و در این شیوه نیز کرنی با نمایشنامه‌های ژوده‌له[۷۹] یا مستخدم ارباب[۸۰] (۱۶۴۲)، و ژوده‌له‌ی توهین شده[۸۱] (۱۶۴۵) بر او برتری داشت. این دو کمدی به خاطر یك بازیگر فارس به نام ژوده‌له نوشته شده‌اند. اسکارُن در نمایشنامه‌ی دانشمندی از سالامانکا[۸۲] (۱۶۵۴) تیپ محبوبی به نام کریسپن[۸۳] خلق کرد، که نویسندگان دیگر نیز او را وارد نمایشنامه‌های خود کردند. اسکارُن رمان مشهوری نیز به نام داستان مضحك (۱۶۵۱) نوشت و در آن زندگی بازیگران سیار را توصیف کرد.



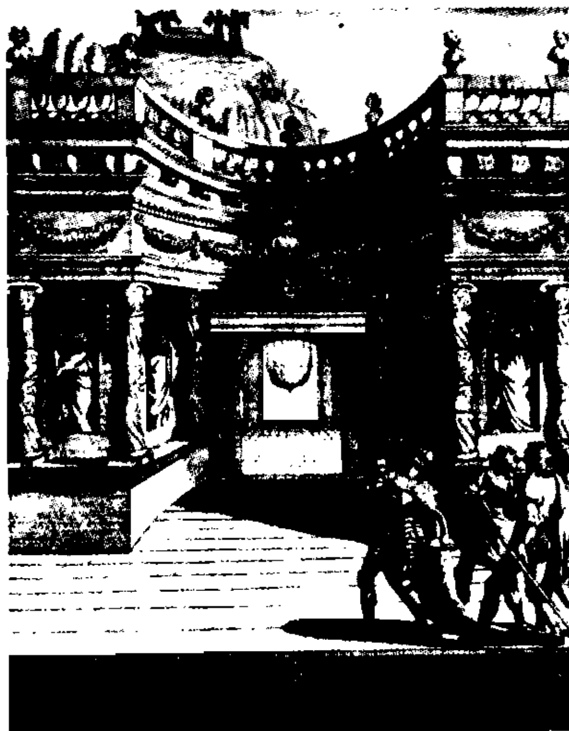
تصویر ۱۴.۹ صحنه‌ای از نمایش پولیوکت، اثر پیر کرنی. در این صحنه پیکره‌های شرک‌آمیز شکسته و ویران می‌شوند. از چاپ اول نمایشنامه در ۱۶۴۳، دانشگاه ایندیانا.

درام فرانسوی که در دهه‌ی ۱۶۴۰ جانی گرفته بود، در دهه‌ی ۱۶۵۰ سقوط کرد. تراژدی جلوه‌ی خود را باخت، و کرنی با شکستی که نمایشنامه‌ی پرتاریت(۸۴) (۱۶۵۲) برای او به بار آورده بود برای مدتی از نوشتن کناره گرفت. این زوال ضمناً تا حدی مربوط به ظهور جنگ داخلی‌ی دیگری بود. ریشیلیو در سال ۱۶۴۲، و لویی سیزدهم در سال ۱۶۴۳ درگذشتند. لویی چهاردهم (سلطنت ۱۶۴۳ ـ ۱۷۱۵) هنگامی که به پادشاهی رسید تنها پنج سال داشت، و مادرش نایب‌السلطنه‌ی او گردید. با آنکه قدرت اصلی در دست نخست‌وزیر، کاردینال مازارَن(۸۵) (۱۶۰۲ ـ ۱۶۶۱) بود، اما مازارَن محبوبیتی نداشت. زیرا او نه تنها قدرت خویش را صرف اندوختن ثروت می‌کرد، بلکه ایتالیایی هم بود. نجیب‌زادگان برای کسب حقوق از دست رفته‌ی خود متحد شدند، و جنبشی به نام لافروند(۸۶) («فلاخن») را پایه‌ریزی کردند که در ۱۶۴۸ به شورشی علنی انجامید. در سال ۱۶۵۲ مبارزه‌ی نجبا بکلی در هم کوبیده شد، و از آن پس همه‌ی نجبا و برجستگانِ درباری مجبور شدند در دربار اقامت کنند تا اعمالشان تحت نظارت باشد. سرانجام همه‌ی اقتدار حکومت در دستهای پادشاه متمرکز شد، و این وضع تا انقلاب ۱۷۸۹ برقرار ماند. جنگهای داخلی‌ی ۱۶۴۸ تا ۱۶۵۲ به درگیریهای فرانسه با کشور اسپانیا پیوست، و تا سال ۱۶۶۰ ادامه یافت. در این زمان آرمان نئوکلاسیک در فرانسه به پیروزی‌ی کامل رسیده بود.

شرکتهای نمایشی ۱۶۲۵ ـ ۱۶۶۰

پس از ۱۶۲۵ شرکتهای بازیگری دارای ثبات و رسمیت بیشتری شدند، و موج تازه‌ای در درام‌نویسی به راه افتاد. بعکسِ دوره‌های پیشین که شرکتهای حرفه‌ای قادر به ادامه‌ی حیات خود در پاریس نبودند، اکنون می‌توانستند در هتل بورگونی مستقر شوند، و تا سال ۱۶۸۰ به فعالیت خود ادامه دهند. علاوه بر آن، در سال ۱۶۲۹ شرکت دیگری نیز در پاریس تأسیس شد، و پس از آن حداقل دو تئاتر همواره در رقابت با یکدیگر نمایش می‌دادند.

گروه مستقر در هتل بورگونی از بقایای بازیگرانِ والران تشکیل شد، از اینرو همان نام بازیگران شاه را بر خود نهاد. بازیگران تیپهای تورلوپن، گوتیه ـ گارگیل، و گرو ـ گیوم تا هنگام مرگِ خود در ۱۶۳۰ در این شرکت نمایش می‌دادند. رهبر بازیگران، و مهمترین بازیگر گروه، بل‌رُز(۸۷) (پی‌یر مسیه ۱۵۹۲ ـ ۱۶۷۰)، بود که از سال ۱۶۰۹ به عنوان کارآموز وارد شَرکتِ والِران شده بود. پس از مرگ والِران در ۱۶۱۳ بل‌رُز همراه دیگر اعضای گروه سفرهای نمایشی‌ی بسیاری درفرانسه انجام داد، تا آنکه در اوایل دهه‌ی ۱۶۲۰ به پاریس بازگشت. وی در



تصویر ۱۵.۹ صحنه‌پردازی پرده‌ی پنجم از نمایشنامه‌ی شهادت کنتریس مقدس اثر ران بوره، که در سال ۱۶۴۳ در هتل بورگونی بر صحنه رفت. در این نمایش ساختمان اصلی صحنه ثابت می‌ماند اما منظره‌ی پشت در مرکزی و دورنماهای منتهای صحنه در هر پرده عوض می‌شد. صحنه‌ی طبقه‌ی دوم ظاهراً همان کاربرد تئاتر فوقانی را داشته است. برگرفته از چاپ اول نمایشنامه. کتابخانه‌ی ملی فرانسه، پاریس.

پاریس با بازیگران فارس که در آن زمان در هتل بورگونی نمایش می‌دادند تشکیل گروه تازه‌ای را داد. بل‌رُز هم در کمدی و هم در تراژدی بازیگر قابلی بود. هنگامی که فن درام‌نویسی در فرانسه رشد کرده بود و سلیقه‌ی مردم دیگر فارسهای قدیمی را نمی‌پسندید، بل‌رز حیثیت تازه‌ای به تئاتر بخشید. او را به خاطر سبك طبیعی در بازیگری ستوده‌اند، و هرگز از جانب منتقدان به ظاهرسازی متهم نشده است. بل‌رز تا سال ۱۶۴۷ که بازنشسته شد برتری خود را در گروه حفظ کرد.

گروه کمدین دو روا[88] (بازیگران شاه) رقیبی داشت که به رهبری‌ی مونت دوری[89] (گیوم دِ ژیلبرت، ۱۵۹۴ ـ ۱۶۵۴) و شارل لونوار[90] (شهرتش ۱۶۱۰ ـ ۱۶۳۷) اداره می‌شد. مونت دوری کار خود را در گروه والِران آغاز کرده بود، و پس از مرگ والران به گروه بازیگران شاهزاده‌ی اورانژ[91] پیوست، و سالها با این گروه همکاری کرد. وی در اواخر سال ۱۶۲۰ با شارل لونوار شرکت دیگری تأسیس کرد، و تا سال ۱۶۱۰ به تناوب در پاریس نمایش می‌داد. پس از سفرهای چندی در اطراف پاریس، در سال ۱۶۲۹ بار دیگر به پاریس آمد، و اولین نمایشنامه‌ی کرنی به نام مه‌لیت را با خود به پاریس آورد و اجرا کرد. این گروه پس از اجرای چند نمایش در تئاترهای موقتی، در سال ۱۶۳۴ زمین تنیسی را به صورت تئاتر در آورد و به نام تئاتر ماره[92] رقیبی جدی برای هتل بورگونی شد.

مونت دوری اجرای آثار تازه را ترجیح می‌داد، از اینرو مورد توجه کاردینال ریشیلیو قرار گرفت، و ریشیلیو از سال ۱۶۳۴ برای این گروه مستمری سالانه‌ای در نظر گرفت. گروه مونت دوری نمایشنامه‌ی پر سر و صدای سید و بسیاری از آثار برجسته‌ی دیگر در دهه‌ی ۱۶۳۰ را به صحنه آورد. مونت دوری را گاه به عنوان نخستین بازیگر بزرگ فرانسوی شناخته‌اند، که بویژه در اجرای نقش قهرمانان تراژدی مهارت داشت. با آنکه بیشتر در بیان و تحریر مهارت داشت، اما قادر به القای عواطف عمیقی نیز بود، و گفته‌اند که نخستین بازیگری بود که خود را وقف نقش‌های خویش می‌کرد. تئاتر ماره با رهبری‌ی مونت دوری محبوبترین تئاتر پاریس شد، و این موقعیت را تا ۱۶۴۷ حفظ کرد. متأسفانه مونت دوری در سال ۱۶۳۷ فلج شد، و ناچار بازیگری را ترك گفت.

جای مونت دوری در تئاتر ماره را فلوریدور[93] (ژوسیا دو سولا، ۱۶۰۸ ـ ۱۶۷۲) گرفت. فلوریدور از اشراف فرانسه بود و سالها با گروه خود سفرهای نمایشی انجام می‌داد، و پس از بازنشسته شدنِ مونت دوری در ۱۶۴۷ بازیگر اصلی‌ی گروهِ ماره گردید. وی بعدها به هتل بورگونی رفت تا جای بل‌رُز را بگیرد. تئاتر ماره پس از رفتن فلوریدور از رواج افتاد، زیرا کُرنی و درام‌نویسان برجسته‌ی پاریسی پس از آن آثار خود را به گروه بورگونی می‌سپردند. فلوریدور همپایی به نام مونت فلوری[94] (زاشاری ژاکوب، ۱۶۰۰ ـ ۱۶۶۷) داشت. وی از سال ۱۶۳۹ به گروه بورگونی پیوست و به سرعت پیشرفت کرد. مونت فلوری پس از بل‌رز دومین بازیگر محبوب فرانسوی شناخته می‌شد، و با آنکه بسیار فربه بود و کلام مطنطنی داشت، با این حال طرفداران زیادی به هم زد.

سنّت نمایشهای فارس با بازیگرانی چون ژوده‌له، و گیو ـ گورژو ادامه یافت. ژوده‌له (ژولین به

دو[95]، ۱۶۰۰ ـ ۱۶۶۰) یکی از اعضای گروه مونت دوری بود، تا آنکه در سال ۱۶۳۴ به دستور لویی سیزدهم به گروه بورگونی پیوست. وی در اوایل ۱۶۴۰ بار دیگر به تئاتر ماره بازگشت و در آنجا چندان محبوب شد که بعضی از نویسندگان نقشهایی ویژه‌ی او می‌نوشتند. در سال ۱۶۵۹ ژوده‌له به گروه مولی‌یر پیوست، و مولی‌یر نیز نقشهایی برای او نوشت. ژوده‌له غالباً در نقش گرو ـ گیوم ظاهر می‌شد، و چهره‌ی خود را با آرد سفید می‌کرد. او را به خاطر ایفای نقشهای مستخدم مضحك تحسین بسیار کرده‌اند، و این نقشِ محبوب در حقیقت از ابداعات اوست. گیو ـ گورژو[96] (برتراند هاردوئن دو سن ژاك ۱۶۰۰ ـ ۱۶۴۸) در سال ۱۶۳۳ پس از مرگ گوتیه ـ گارگیل به بورگونی پیوست. وی به خاطر نقش دکتر ابله، و بویژه به واسطه‌ی حاضر جوابیهای زیرکانه‌اش شهرت داشت. وی در سال ۱۶۴۱ از تئاتر کناره گرفت و به طبابت پرداخت؛ او پیش از بازیگر شدن طب می‌خواند.

پس از ۱۶۴۷، گروه بورگونی مورد توجه قرار گرفت، و تا سال ۱۶۸۰ بهترین گروه پاریس شناخته می‌شد. در این موقع، تئاتر ماره برای کسب مقامِ پیشین خود به اجرای نمایشهای پر زرق و برق روی آورد، و با مدیریت لاروك[97] (پی‌یر ـ رینول پتی ـ ژان، حدود ۱۵۹۵ ـ ۱۶۷۶) بین سالهای ۱۶۴۷ و ۱۶۷۳ رقابتهای زیادی را با بورگونی آغاز کرد، که سرانجام بازنده بود. در سال ۱۶۷۳ همه‌ی تئاترهای پاریس بسته شدند.

در سالهای ۱۶۲۵ تا ۱۶۶۰ وضع مالی و منزلت اجتماعی‌ی بازیگران بهبود یافت. هنگامی که ریشیلیو و دیگران در سال ۱۶۳۰ حمایت از تئاتر ماره را برعهده گرفتند، لویی سیزدهم نیز به گروه بورگونی (بازیگران شاه) کمك مالی (سوبسید) داد. پس از آن همه‌ی گروههای نمایشی از جانب دولت یاری می‌شدند، و در سال ۱۶۳۰ شأن بازیگران نیز بالا رفت. نمایشنامه‌ی کمدی‌ی بازیگران[98] (حدود ۱۶۳۱)، نوشته‌ی گوگه‌نو[99]، نمایشی درباره‌ی تمرین بازیگران تئاتر است. این نمایشنامه از حیثیت اخلاقی‌ی بازیگران دفاع می‌کند. ژرژ اسکودری[100] نیز در نمایشنامه‌ای با همین نام، که در سال ۱۶۳۲ اجرا شد، همین موضع را تقویت می‌کند. اسکودری در نمایشنامه‌ی خود نشان می‌دهد که بازیگران نیز همچون اصناف دیگر خوب و بد دارند، و هر کسی را باید با شایستگیهای خود او داوری کرد. اسکودری همچنین، ویژگیهای بازیگر خوب را چنین ذکر کرده است: بازیگر خوب باید بتواند با چهره‌اش حالتهای مختلف را القا نماید، باید رفتاری مؤثر، حرکاتی غیرتحمیلی، حضوری متعادل، لهجه‌ای رسمی، حافظه‌ای قوی، و درك درست داشته باشد.

در سال ۱۶۴۱ لویی سیزدهم میل داشت لکه‌ی بدنامی را از دامن بازیگران بزداید، و بر این امر، فرمانی صادر کرد، و در آن اظهار تمایل کرد که «حرفه‌ی بازیگری... در جامعه نباید مورد اهانت یا تبعیض قرار بگیرد.» اگرچه این حکم مقداری از محدودیتهای قانونی را از پیش پای بازیگران برداشت، اما کلیسا همچنان بازیگران را از آیینهای مذهبی طرد می‌کرد.

تئاترهای عمومی، ۱۶۲۵ـ۱۶۶۰

تئاترهای عمومی‌ی عمده در پاریس، بین سالهای ۱۶۲۵ و ۱۶۶۰، هتل بورگونی و تئاتر ماره بودند. شکل ظاهری‌ی بورگونی (که قبلاً گفته شد) از ۱۵۴۸ تا ۱۶۴۷ کم و بیش دست نخورده ماند. در ۱۶۴۷ به دستور مشاوران شاه و احتمالاً برای اینکه بتواند با تئاتر ماره رقابت کند، تغییراتی در بنای آن داده شد.

از شکل اولیه‌ی تئاتر ماره، که در سال ۱۶۳۴ در یك زمین تنیس ساخته شد اطلاعی نداریم. این تئاتر در سال ۱۶۴۴ آتش گرفت، و بلافاصله به صورت بهتری تجدید بنا شد، و تا سال ۱۶۷۳ به همین صورت ماند. ماره‌ی جدید ۳۵ متر درازا، ۱۲ متر پهنا، و ۱۶ متر ارتفاع داشت. ابعاد گود (پارتر یا محوطه‌ی تماشاگران) در ماره ۱۸ در ۱۲ متر بود؛ سه ایوان بر دیوارهای چپ و راست آن ساخته شده بود که ایوان اول و دوم آن به صورت غرفه‌های مستقلی تقسیم شده بودند، و ایوان سوم از بالا به صحنه‌ی دوم یا پارادیس (بهشت) می‌پیوست؛ در انتهای اودیتوریوم، مقابل صحنه، ایوانهای اول به غرفه‌هایی تقسیم شده بود، و در بالای این ایوانها آمفی تئاتری قرار داشت که جایگاه آن شبیه استادیوم بود. این تئاتر حدود ۱۵۰۰ تماشاگر را در خود جای می‌داد.

صحنه‌ی آن حدود ۲ متر از گود یا پارتر ارتفاع داشت، و به طرف انتهای صحنه شیب سربالا می‌گرفت. عرض صحنه به اندازه‌ی عرض همه‌ی ساختمان، و عرض پروسینیوم ۷/۵ متر بود. در این تئاتر یك تئاتر فوقانی[۱۰۰۱] یا صحنه‌ی دوم نیز در ارتفاع ۴ متری‌ی سکوی صحنه با ده ستون ساخته شده بود. این صحنه بر گرد دیوارهای بالای تئاتر دور می‌زد و ارتفاع سقف آن در مرکز ۲ متر بود. با آنکه گزارشها به وضوح از این تئاتر فوقانی در تئاتر ماره یاد کرده‌اند، اما محققان در مورد ابعاد و شکل این صحنه‌ی دوم توافق ندارند. طرح امروزی‌ی این تئاتر توسط دیر کاف ـ هولسبونر[۱۰۰۲] بازسازی شده است. وی صحنه‌ی طبقه‌ی دوم را فقط ۲ متر عقب‌تر از لبه‌ی سکوی صحنه‌ی اصلی قرار می‌دهد، در نتیجه عمق صحنه‌ی پایین را در مرکز فقط ۴ متر گرفته است. خانم ژوستروم[۱۰۰۳] می‌گوید که صحنه‌ی زیرین در مرکز ۹ متر عمق داشته است. نظر ژوستروم منطقی‌تر به نظر می‌رسد، بویژه آنکه می‌دانیم ماره بعدها به نمایشهای مجلل روی آورد. از طرف دیگر به قول او برای شکوه بخشیدن به نمایش از صحنه‌ی دوم استفاده‌ی بیشتری می‌شده است. صحنه‌ی دوم معمولاً برای نشان دادن «بهشت»، پروازِ شخصیتها، و نمایش ابرها به کار می‌رفت، و گاهی حتی آنقدر دکور و وسایل در آن فراوان بود که تا جلوی سکوی صحنه‌ی اصلی را می‌پوشاند. از متن نمایشنامه‌های موجود در آن دوره می‌توان به وضوح دریافت که همه‌ی پروازها به این شکل انجام نمی‌شدند. برخی محققان اصولاً وجود این شیوه‌ها را در تئاتر ماره مورد تردید قرار داده‌اند. بعضی حتی استفاده از صحنه‌ی دوم را نیز نمی‌پذیرند. برخی برآنند که استفاده از این صحنه اجتناب‌ناپذیر بوده است، و عده‌ای از محققان اظهار می‌دارند که از این صحنه به ندرت استفاده می‌شد. هر چند نمی‌توان هیچیك از این نظرها را اثبات کرد، اما به جرأت می‌توان ادعا کرد که تئاتر فوقانی، در هر دو تئاتر، یعنی ماره و بورگونی وجود داشته، و احتمالاً در تئاترهایی که بعدها ساخته شدند،



تصویر ۱۶.۹. تئاتری که در سال ۱۶۴۱ توسط کاردینال ریشلیو در قصر ساخته شده است. در جلوی تصویر (از راست به چپ) ریشلیو، لویی سیزدهم، و ملکه دیده می‌شوند. این تئاتر پس از مرگ ریشلیو به نام پاله ـ رویال خوانده شد.

از صحنه‌ی متحرك دومی هم استفاده می‌شد.

نیاز به رقابت با تئاتر جدیدِ ماره، بازسازی‌ی تئاتر بورگونی را در ۱۶۴۷ ضروری ساخت. قرارداد مبهمی از بازسازی‌ی تئاتر بورگونی به دست ما رسیده است که در آن تأکید شده صحنه باید ۱۴ متر عمق داشته باشد و «پهنای آن به اندازه‌ی پهنای ساختمان» (حدود ۱۲ متر) باشد. کف صحنه‌ی تئاتر تازه‌ی بورگونی دارای شیارهایی بود که تا انتهای صحنه ادامه داشتند، و در جلوی صحنه تیرهایی نصب شده بود تا احتمالاً پرده‌هایی بر آن بیاویزند و قوس پروسینیوم را بسازند. ظاهراً در آغاز از هیچیك از این تیرها و شیارها استفاده نمی‌شد. عرضِ قابل رؤیت صحنه ۷/۵ متر بود، و ایوانها اودیتوریوم را به صورت قوس در آورده بودند تا زوایای موجود در ساختمان اولیه را بشکنند. تئاتر بورگونی به رغم نو شدن هرگز به نمایشهای پر زرق و برق و مجلل روی نیاورد.

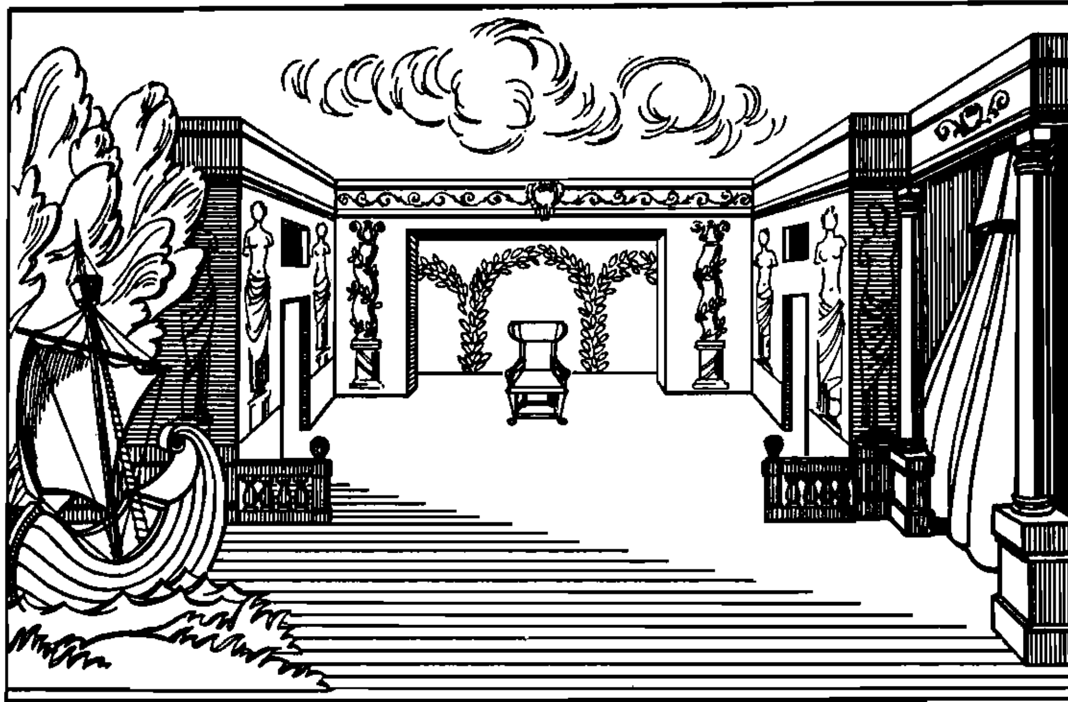
صحنه‌پردازی در تئاترهای عمومی، ۱۶۲۵ ـ ۱۶۶۰

صحنه‌پردازی در تئاترهای عمومی‌ی پاریس در اوایل دهه‌ی ۱۶۳۰ در کتاب خاطرات ماهلو، لوران، و صحنه‌پردازان دیگر...(۱۰۴) به خوبی گزارش شده است که از با ارزشترین گزارشهای تئاتری‌ی سده‌ی هفدهم به شمار می‌رود. کتاب سه بخش دارد، و هر بخش آن به سالهای طولانی‌ای اختصاص یافته است. بخش اول تا سال ۱۶۳۵ را در بر دارد. برخی محققان معتقدند که این بخش منحصر به گزارش ۱۶۳۴ ـ ۱۶۳۵ است، اما عده‌ی دیگری می‌گویند که این بخش مربوط به سالهای ۱۶۲۲ تا ۱۶۳۵ است. بخش اول شامل ۷۱ یادداشت (شرحهایی اجمالی بر نیازهای صحنه) و ۴۷ طرح برای مجموعه‌های نمایشی (رپرتوار)ی هتل بورگونی است. اکثر مورخان معتقدند که طرحها متعلق به مؤلفان کتاب یعنی ماهلو و لوران هستند، اما عده‌ی دیگری بر آنند که ماهلو تنها یک مدیر صحنه بوده، و طرحها اثر ژرژ بوفکَن(۱۰۵) طراح معتبر آن دوره است.

کتاب ماهلو به روشنی نشان می‌دهد که صحنه‌پردازی در تئاترهای فرانسوی، در ۱۶۳۵ اساساً به شیوه‌ی قرون وسطایی بوده است. از آنجا که وحدت مکان هنوز رایج نشده بود، غالب نمایشنامه‌ها تنها به تعدادی محل نیاز داشتند که به وسیله‌ی «عمارت» تأمین می‌شد. همه‌ی عمارتها همزمان در طرفین و در انتهای صحنه قرار داده می‌شدند، و مرکز صحنه را برای بازیگران خالی می‌گذاشتند. عموماً یک عمارت در انتها و دو عمارت در طرفین صحنه قرار داده می‌شد. عمارتها غالباً مکانهایی کلی مثل خانه، جنگل، غار، مقبره، زندان، چادر، و ساحل دریا را نشان می‌دادند که در صحنه‌های مختلف به کار گرفته می‌شدند. هرگاه به تعداد زیادی عمارت نیاز می‌افتاد، و همه‌ی آنها در صحنه نمی‌گنجیدند، پارچه‌های نقاشی از مناظر گوناگون را بر روی آنها می‌گستردند، و با برداشتن یک پارچه منظره‌ی دیگری در پشت آن ظاهر



تصویر ۱۷.۹. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی لیزاندر و کالیست اثر دوریه (حدود ۱۶۳۵). نمایش مکانهای گوناگون در یک صحنه در این تصویر قابل توجه است. برگرفته از کتاب خاطرات ماهلو... کتابخانه‌ی ملی فرانسه، پاریس.



تصویر ۱۸.۹. (*) طرح دیگری از ماهلو با صحنه‌های ترکیبی از جنگل، خیابان و خانه برای نمایشنامه‌ی کُرنلی از الکساندر هاردی بین سالهای ۱۶۲۵ و ۱۶۳۵.

می‌شد. گاه نیز پرده‌ی جلوی عمارتی را برمی‌داشتند تا درون آن آشکار شود. پاره‌ای ویژگیهای بصری این صحنه‌ها را به دکورهای سبک ایتالیایی شبیه می‌کرد، زیرا برخی از نقاشیهای روی پارچه‌ها دارای پرسپکتیو بودند، و وجود عمارتهای قرینه در دو طرفِ صحنه دکور را شبیه بالهای زاویه‌دارِ سرلیو می‌ساخت، و در برخی دکورها جزئیات تزیینی در نقاط مختلف آن تکرار می‌شد تا یکپارچگی کل صحنه را بیشتر سازد. به رغم این شباهتهای صوری، نتیجه‌ی کلی‌ی این نوع صحنه‌پردازی بیشتر قرون وسطایی بود تا ایتالیایی.

ماهلو در گزارش خود به چند وسیله‌ی مکانیکی اشاره می‌کند: قایقهایی همراه با سرنشین از یک طرف صحنه به طرف دیگر صحنه می‌رفتند؛ خدا یا موجودات فوق طبیعی در بالای صحنه ظاهر می‌شدند؛ ابر، آتش، دود، و افکتهای صوتی در صحنه‌ها به کار گرفته می‌شدند؛ وسایلی همچون سر انسان، و اسفنجهایی برای ایجاد توهم ریختن خون نیز ذکر شده است. مبلمان صحنه محدود به تخت سلطنتی یا یک چهارپایه بود.

کتاب خاطرات... اطلاعاتی نیز درباره‌ی لباس بازیگران به ما می‌دهد، زیرا در این کتاب وسایلی نیز که تهیه‌ی آنها برعهده‌ی شرکتها بود ذکر شده است. چنین به نظر می‌رسد که بازیگران خود موظف به تهیه‌ی لباس خود بودند، اما شرکت موظف به تهیه‌ی لباسهای راهبان، شیاطین، ارواح، سورچیها و پیشخدمتها بود، و همچنین هنگامی که به تعدادی لباس یک شکل نیاز

می‌افتاد شرکت آن لباسها را تأمین می‌کرد. در دهه‌ی ۱۶۳۰، تهیه‌ی لباسهای مجللی که در نمایشها به کار می‌رفت برعهده‌ی شرکت بود. دفتر اموال شارل لونوار در سال ۱۶۳۷ در فهرست لباسهای انبار خود به لباسهایی اشاره دارد که بهای معادل امروزی آنها به ده هزار دلار بالغ می‌شود.

در بخش دوم خاطرات... صورت نامهای هفتاد و یك نمایشنامه که در مجموعه‌ی نمایشی‌ی هتل بورگونی در سالهای ۱۶۴۶ ـ ۱۶۴۷ در حال اجرا بوده‌اند ذکر شده است. اما متأسفانه هیچ «شرح» و یا تصویری از این نمایشها وجود ندارد. از روی حدس و گمان می‌توان گفت که در این دوره دکورهای پراکنده‌ی قرون وسطایی جای خود را به دکورهایی وحدت یافته سپرده بودند، زیرا پس از جنجالی که بر سر نمایشنامه‌ی سید برپا شد رعایت وحدت مکان روز به روز بیشتر شد. آنچه مسلم است این که تا ۱۶۸۰ صحنه‌پردازی تا حد قابل ملاحظه‌ای ساده‌تر از ۱۶۳۵ شده بود، و علت آن در فصل‌های بعدی خواهد آمد.

پیروزی شیوه‌ی ایتالیایی در صحنه‌پردازی ۱۶۴۰ـ۱۶۶۰

اگرچه صحنه‌پردازی به شیوه‌ی ایتالیایی، پیش از سال ۱۶۲۵ در نمایشهای درباری رواج یافته بود، اما تا سال ۱۶۴۰ رونق نگرفت. شاید به‌همین دلیل ریشیلیو از معماری به نام لومرسیه(۱۰۶) خواست تا اولین تئاتر فرانسوی باطاق پروسینیوم ثابت و صحنه‌ای با بالهای مسطح را بسازد تا الگوی دیگران باشد. این تئاتر، که معمولاً پاله ـ کاردینال(۱۰۷) نامیده می‌شد، صحنه‌ای به عرض ۱۸، و عمق ۱۳ متر داشت و عرض اودیتوریوم آن ۱۸ متر و عمق آن ۲۰ متر بود. دو ایوان سرتاسری تالار نمایش آن را احاطه می‌کرد، و در کف تالارِ آن یك آمفی تئاتر قرار داشت که از پله‌های مرتفعی بر گرد یك گود (پارتر) کوچك تشکیل شده بود. از آنجا که این تئاتر ویژه‌ی مدعوین بود، اودیتوریوم آن به شکل اودیتوریوم تئاترهای عمومی ساخته شده بود.

پاله ـ کاردینال در ژانویه‌ی ۱۶۴۱ با نمایشنامه‌ی میرام(۱۰۸) گشایش یافت، که طراحی‌ی صحنه و افکت‌های مخصوص آن از ژرژ بوفکن بود. میرام تنها به یك دکور نیاز داشت، از اینرو امکانات موجود در این تئاتر بعداً در باله‌ی پیروزی‌ی ارتش فرانسه به‌کار گرفته شد. در این باله از ۹ دکور مختلف استفاده شده بود. پس از مرگ ریشیلیو در ۱۶۴۲، این تئاتر تحت نظر شاه قرار گرفت، و پس از آن پاله ـ رویال(۱۰۹) (تالار سلطنتی) نامیده شد.

جانشین ریشیلیو به‌عنوان نخست‌وزیر، کاردینال مازارَن، دوستدار اپرا بود، و میل داشت این شکل نمایشی را در فرانسه رواج دهد؛ بر این منظور در سال ۱۶۴۵ دست به اقداماتی زد که آوردن جیاکومو تورلی(۱۱۰) به پاریس از آن جمله بود. ماجرا از این قرار بود که یك گروه کمدیا دل آرته که به پاریس دعوت شده بود و از قدرت اپرا آگاه بود، نگران کسادی‌ی نمایشهای خود شد، و از ملکه درخواست کرد یك طراح و رقص‌آرای(۱۱۱) ایتالیایی برای تربیت گروهش دعوت کند، تا او نیز بتواند در مقابل اجرای آینده عرض اندام نماید. از اینرو ملکه از دوك پارما خواست تا

تورلی را به فرانسه بفرستد.

حوالی ۱۶۴۵، تورلی به خاطر طراحیهای خود در تئاترو نووی سیمو(۱۱۲) احتمالاً مشهورترین طراح صحنه‌ی ایتالیایی بود. تورلی دعوت ملکه را از آنرو پذیرفت که گمان می‌کرد قرار است برای بازیگران کمدیا دل آرته‌ی ایتالیایی طراحی کند. اما مازارن او را برای کار دیگری می‌خواست. تورلی هنگامی که به واقعیت پی برد ابتدا از همکاری سر باز زد، اما سرانجام با یك شرط حاضر به همکاری شد، که بتواند یك اپرا نیز طراحی کند. وی برای اولین اپرای خود در پاریس اپرای لافینتا پاتزا(۱۱۳) را انتخاب کرد، زیرا طراحی برای این اپرا او را قبلاً در ونیز به شهرت رسانده بود. این اپرا در سال ۱۶۴۵ در تالار پُتی بوربُن در حضور درباریان به صحنه آمد و با موفقیت بی‌نظیری روبرو شد. غالب مورخان پیروزی‌ی شیوه‌ی ایتالیایی در فرانسه را به واسطه‌ی اجرای این اپرا می‌دانند.

برای اجرای این اپرا، تورلی بنای پتی بوربُن را به یك تئاتر به سبك ایتالیایی تغییر داد. وی سکویی به ارتفاع دو متر در صحنه‌ای به ابعاد ۱۵ در ۱۴ متر مستقر ساخت که تا حدی بزرگتر از صحنه‌ای بود که در ونیز در اختیار داشت. وی همچنین سیستم نرده ـ ارابه را نیز برای تغییر دکور صحنه به وجود آورد، و احتمالاً این مهمترین تغییری بود که او در تئاتر ریشیلیو به وجود آورد.

در ۱۶۴۶ تورلی دست به تغییر پاله ـ رویال زد، تا بتواند سیستم نرده ـ ارابه‌ی خود را برای تغییرات سریع صحنه در آن مستقر سازد. در سال ۱۶۴۷ تورلی نمایشنامه‌ی اورفه(۱۱۴) را با هزینه‌ی گزافی به صحنه آورد، به طوری که مازارن ناچار شد مخارج آن را از بودجه‌ی دولتی تأمین کند. حضور این همه ایتالیایی، خصومتی که نجبا نسبت به مازارن (ایتالیایی) احساس

تصویر ۱۹.۹. باله‌ی پیروزی‌ی ارتش فرانسه که در تئاتر تازه‌ی کاردینال ریشلیو در ۱۶۴۱ اجرا شده است. جمعیت عظیم بازیگران در بالای دیوارها و ارابه‌ای که در میان ابرها حرکت می‌کند قابل توجه است. موزه‌ی تئاتر دروت نینگهلم.

می‌کردند، و همچنین صرف هزینه‌های دولتی برای نمایش اپرا خشم فراوانی را برانگیخت. مازارن در جستجوی آثاری که با سلیقه‌ی فرانسوی مناسبتر باشند، از کُرنی خواست اپرای آندرومد[۱۱۵] را بنویسد. پس از آماده شدن این اپرا، آن را «نمایش ماشینی» خواندند، زیرا با اپراهای ایتالیایی تفاوت فاحشی داشت. آندرومد شبیه درامهای معمولی بود، و در آن داستان از طریق دیالوگ گفته می‌شد. اما از آنجا که در هر پرده، به هر بهانه‌ای بود، از وسایل پیچیده‌ی ماشینی و افکتهای مخصوص استفاده می‌شد، و این عملیات از طریق قطعات پانتومیم به همراهی‌ی موسیقی انجام می‌گرفت، به اپرا شباهت می‌یافت. غالب وسایلی که در آندرومد به کار برده شدند، در اپرای اورفه نیز به کار رفته بودند. آندرومد در سال ۱۶۵۰ در پتی بوربُن به روی صحنه آمد، و چندان موفق بود که موجی از اجرای نمایشهای مجلل با استفاده از وسایل مکانیکی‌ی صحنه در پاریس به راه افتاد. نمایشهای عرضه شده در تئاتر ماره، مثل پشم طلایی[۱۱۶]، عشقهای ژوپیتر و سیمِل[۱۱۷]، عشقهای ونوس و آدونیس[۱۱۸]، و ازدواج باکوس و آریادنه[۱۱۹] از آن جمله‌اند. سرانجام تئاتر ماره به واسطه‌ی اجرای نمایشهای مجلل و عظیم تقریباً ورشکسته شد.

در اواخر دهه‌ی ۱۶۴۰، باله دوباره محبوبیتی را که پیش از ۱۶۲۰ در دربارها داشت به دست آورد. نمایش باله بویژه بین سالهای ۱۶۵۱ و ۱۶۶۹، که لویی‌چهاردهم در غالب اجراهای آن حضور داشت، رونق گرفت. باله‌های اخیر باله دانتره[۱۲۰] نامیده می‌شدند، و نیازی به وسایل مکانیکی، که دَر باله‌های جدید به کار می‌رفت، نداشتند. داستان این باله‌ها



تصویر ۲۰.۹. (●) لویی چهاردهم در لباس «پادشاه آفتاب» در نمایش باله‌ی شب. برگرفته از رساله‌ای در باب تئاتر، نوشته‌ی بابست (۱۸۹۳).

تمثیلی بود، و توسط اشعار روایی (لیبرتو)[۱۲۱] توصیف می‌شدند، و اجراکنندگان پانتومیم این اشعار را همراه با رقصهای متداولِ زمان تجسم می‌بخشیدند. غالب این رقصها الگوهای پر تجملی از رقص‌آرایی را ارائه می‌دادند. یکی از نمایشهای برجسته در آن دوران باله‌ی شب[۱۲۲] (۱۶۵۳) بود که ۴۳ مجلس رقص[۱۲۳] (اینتری ـ آنتره) داشت، و در آن شخصیتهایی همچون شکارچیان، دزدان، چوپانان، کولیان، ستاره‌شناسان، عناصر چهارگانه، آئورا، و ونوس نقش داشتند، و هر یك از این چهره‌ها مربوط به جنبه‌ی متفاوتی از شب



تصویر ۲۱.۹. طرحی از جاکومو تورلی برای پرده‌ی دوم اپرای آندرومد، در تالار پتی بوربن، ۱۶۵۰. گراوور از فرانسوا شوو. کتابخانه‌ی ملی فرانسه، پاریس.

بودند. در پایان نمایش، خورشید همراه با لویی چهاردهم رقص‌کنان ظاهر می‌شد، و تاریکی ناپدید می‌گشت. این قطعه‌ی تملق‌آمیز آشکار، تنها یکی از موارد فراوانی بود که موجب شد، لویی‌ی چهاردهم «پادشاه آفتاب»[۱۲۴] لقب بگیرد. آفتابی که همه چیز بر گرد او می‌گردد، و وابسته به اوست. این نماد در طول سلطنت او با اصرار تمام به کار برده می‌شد.

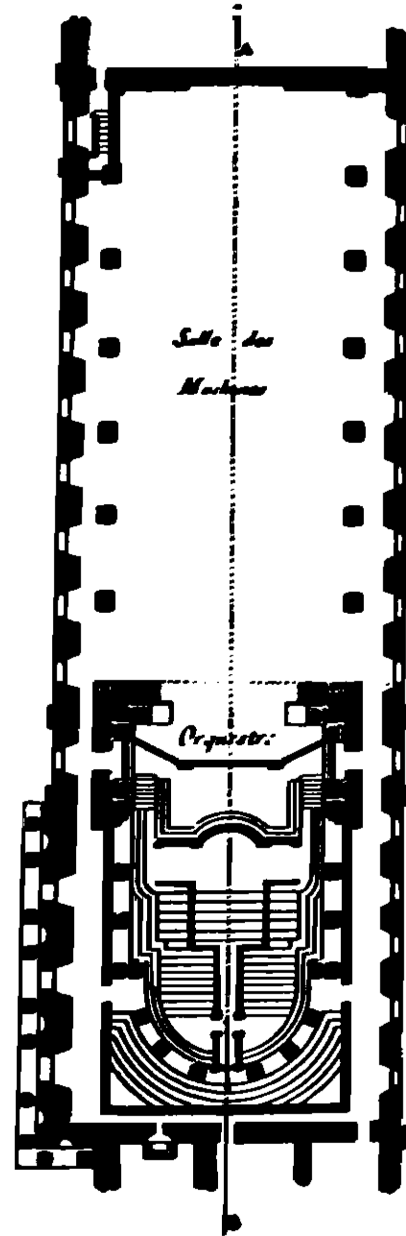
در سال ۱۶۵۴ مازارن در جستجوی آنکه بازیگران اپرا را با سلیقه‌ی فرانسویان هماهنگ سازد به ایزاك بنه راد[۱۲۵] (۱۶۱۳ ـ ۱۶۹۱)، که سراینده‌ی اشعار (لیبرتو) باله‌های دربار بود، مأموریت داد اپرایی بنویسد و در فاصله‌ی پرده‌های مختلف آن باله‌هایی بگنجاند. این اپرا نوشته شد، و ازدواج پله‌ئوس و ته‌تیس[۱۲۶] نام گرفت. تورلی برای این باله تعدادی افکت‌های بسیار زیبا و خیره‌کننده طراحی کرد، و لویی چهاردهم در شش نقش در آن ظاهر شد.

در ۱۶۶۰ معیار صحنه‌های ایتالیایی به وضوح فرانسه را تسخیر کرده بود.

فرانسوی شدن شیوه‌های ایتالیایی ۱۶۶۰ ـ ۱۷۰۰

لویی چهاردهم در سال ۱۶۰۰ با ماری ترز اسپانیایی ازدواج کرد، و در ۱۶۶۱ کاردینال مازارَن درگذشت. این دو واقعه مبشر عصر لویی چهاردهم شدند. لویی چهاردهم پس از مرگ مازارن همه‌ی امور کشور را تحت نظارت خود در آورد. در این زمان، اقتدار لویی چندان تحکیم یافته بود که قادر بود با اطمینان اعلام کند «مملکت یعنی من!». در سالهایی که پس از آن آمد، هنرمندان فرانسوی شیوه‌ی باروكِ فرانسوی را ابداع کردند و آن را سبك لویی چهاردهم[۱۲۷] نامیدند.

نوآوریهای تورلی در صحنه‌پردازی، در جریان تدارك جشن عروسی‌ی لویی چهاردهم معرفی شدند. در سال ۱۶۵۹ کاردینال مازارن، گاسپار ویگارانی[۱۲۸] (۱۵۸۶ ـ ۱۶۶۳) طراح صحنه و معمار مشهور تئاترهای ایتالیایی را به فرانسه دعوت کرده بود. ویگارانی تالار پتی بوربُن را خراب کرد، و بر جای آن یك بال (جناح) تازه به کاخ تویلری افزود، و بزرگترین تئاتر اروپا به نام تالار ماشینها («سال دِ ماشین»[۱۲۹]) را در آن محل ساخت. پهنای این تئاتر تازه ۱۶ متر، و



تصویر ۲۲.۹. نقشه‌ی «تالار ماشینها» که توسط ویگارانی طراحی، و در ۱۶۶۲ افتتاح شد. از کتاب تئاتر و ماشین نوشته‌ی ل. پ. دو لا گه بی‌یر (۱۸۸۸).

درازای آن ۷۰ متر بود. از این درازا تنها ۲۸ متر به اودیتوریوم، و ۴۲ متر بقیه به صحنه اختصاص داده شد. عرض طاق پروسینیومِ این تئاتر ۱۰ متر بود. عمق زیاد صحنه‌ی این تئاتر نشان گرایشی است که در این دوره به دکورهای هر چه عظیم‌تر پیدا شده بود. «تالار ماشینها» در سال ۱۶۶۰ کامل شد، و در ۱۶۶۲ با اپرای **هرکول عاشق**[۱۳۰] و تقدیمنامه‌ی تملق‌آمیزی به شاه افتتاح شد. این اپرا که ترکیبی از باله و اپرا بود، صحنه‌پردازی‌ی پرشکوه ویگارانی را به نمایش می‌گذاشت. برای هر یك از صحنه‌های این اپرا دکورها و ماشینهای مجللی ساخته شده بود،وبا یکی از این ماشینها که ۱۸ متر عمق و ۱۵ متر پهنا داشت همه‌ی افراد خانواده‌ی سلطنتی و همراهانشان در صحنه به پرواز در آمدند. این وسایل مکانیکی بار دیگر در نمایش **پسیشه**[۱۳۱] (۱۶۷۱) به کار گرفته شدند، که در آن ۳۰۰ خدای اساطیری در دل ابرها حرکت می‌کردند. به رغم این آغاز فرخنده، «تالار ماشینها» به واسطه‌ی وسعت بیش از حد، و شرایط صوتی (آکوستیك)ی ضعیف، پس از ۱۶۶۰ به ندرت مورد استفاده قرار گرفت.

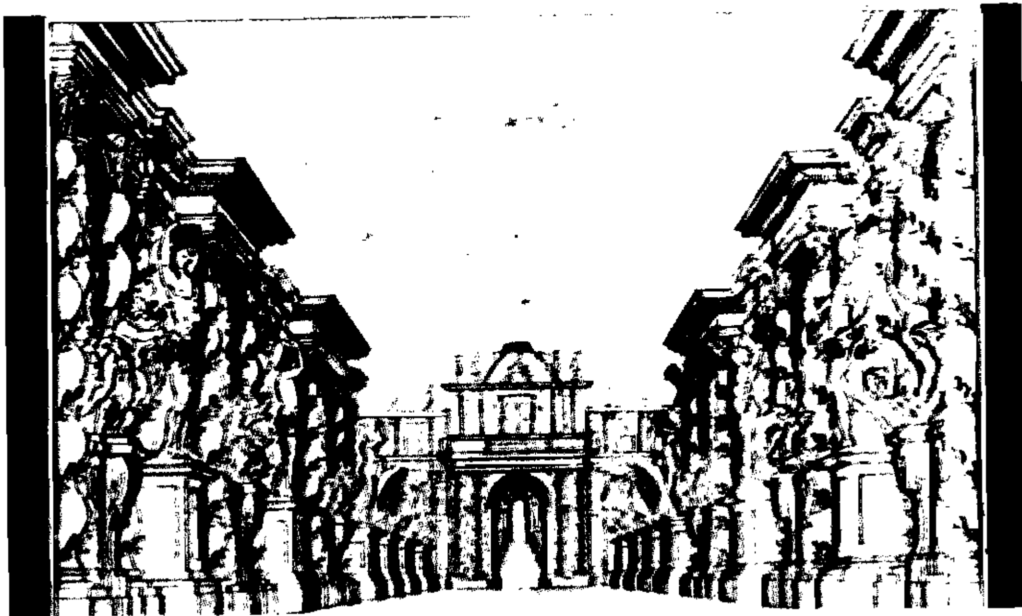
هنگامی که مازارن از ویگارانی دعوت کرد، قصدش حذف تورلی نبود، اما بدخواهانِ تورلی، ویگارانی را دوره کردند، و پس از مرگ کاردینال مازارن در ۱۶۶۱ عذر تورلی را خواستند. تورلی به زادگاهش فانو بازگشت و بعدها در آنجا نیز تئاتری بنا کرد. تورلی آخرین نمایش خود را در سال ۱۶۶۷ در فانو طراحی کرد، و سال بعد درگذشت. هر چند تورلی دلشکسته پاریس را ترك گفت، اما افتخار تثبیت ضوابط هنری‌ی ایتالیا در فرانسه از آن اوست.

پس از مرگ ویگارانی در ۱۶۶۳، پسرش کارلو (۱۶۲۳ ـ ۱۷۱۳) به عنوان طراح نمایشهای دربار جانشین او شد، و او این مقام را تا سال ۱۶۸۰ حفظ کرد. اثر عمده‌ی کارلو ویگارانی طراحی یك اپرا در پاریس در کاخ ورسای[۱۳۲] بود.

پس از ۱۶۶۰ همه‌ی توجه لویی چهاردهم وقف کاخی شد که در ورسای، در ۱۸ کیلومتری پاریس، می‌ساخت. این کاخ عظیم در زمینی به طول ۸۰۰ متر، با جناحهای متعدد، و صدها اتاق ساخته شد. پیش از کامل شدن این کاخ، لویی چهاردهم تعدادی جشنواره و نمایش در تئاترهای موقتی در تالارهای مختلف آن برپا کرد. یکی از مجلل‌ترین این جشنواره‌ها «شادیهای جزیره افسون شده»[۱۳۳] نام داشت که برگزاری آن سه روز به طول انجامید، و در آن راهپیماییهای بزرگ، مسابقات، باله‌ها، و نمایشهای متعددی اجرا شد.

در طول دهه‌ی ۱۶۶۰ نوعی «باله‌ی کمدی» رواج یافت. در این شکلِ نمایشی صحنه‌های باله با دیالوگ درهم ادغام می‌شدند و بسیار مورد علاقه‌ی لویی بودند. بسیاری از این باله‌های کمدی را مولی‌یر، و ژان باتیست لولی[۱۳۴] (۱۶۳۲ ـ ۱۶۸۷) نوشته‌اند:

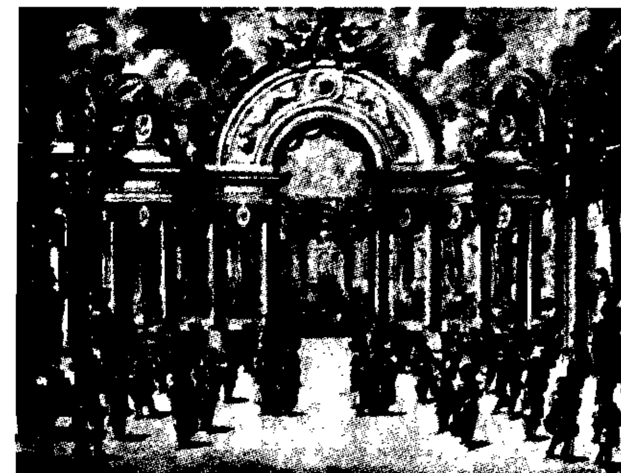
تصویر ۲۳.۹. یك طرح صحنه از ویگارانی، ۱۶۶۰. موزه‌ی ملی‌ی استکهلم.



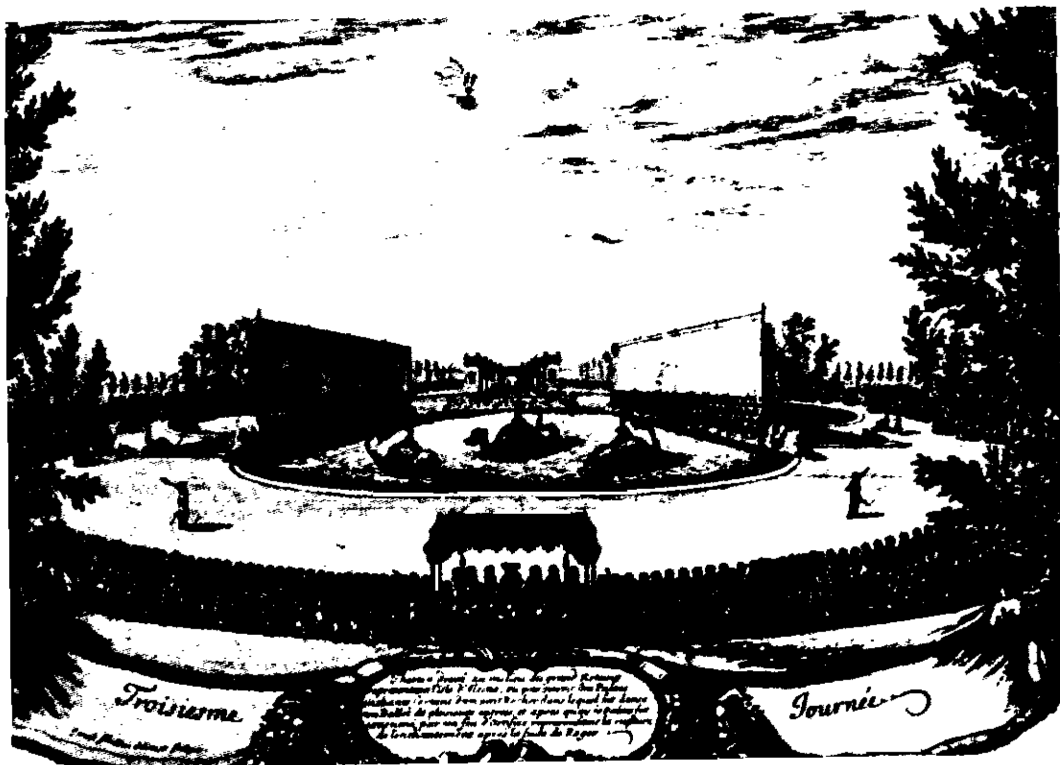
لولی بحق بنیانگذار اپرای فرانسوی شناخته می‌شود. لولی در ایتالیا متولد شد، و در ۱۲ سالگی به فرانسه آمد، در سال ۱۶۵۳ نوازنده‌ی دربار، و در ۱۶۶۱ سرپرست همه‌ی نوازندگان و موسیقیدانان درباری شد. در جریان نظارت بر اجرای موسیقی و سرگرمیهای درباری با مولی‌یر و دیگران همکاری‌ی نزدیکی داشت، و تجربیات او در باله، نمایشهای عظیم، و اشکال گوناگون نمایشی او را با سلیقه‌ی موسیقی‌ی فرانسویان آشنا ساخت. در سال ۱۶۷۲ از جانب لویی چهاردهم انحصار نظارت بر همه‌ی نمایشهای پاریس به او تعلق گرفت، و در ۱۶۷۳، پس ازمرگ مولی‌یر، حتی مدیریت پاله ـ رویال را نیز از بیوه‌ی مولی‌یر بازستاند. لولی سپس پاله ـ رویال را مرکز فرهنگستان سلطنتی‌ی موسیقی و رقص (که معمولاً «اپرا» نامیده می‌شود) قرار داد. اگرچه حد و مرز نظارت انحصاری‌ی لولی چندان مشخص نیست، اما شاید بتوان گفت که کلیه‌ی نمایشهایی که به بیش از ۶ وسیله‌ی موسیقی و دو خواننده‌ی ورزیده یا بازیگر ماهر نیاز داشتند، بعلاوه همه‌ی نمایشهای عظیم زیر نظر او تهیه می‌شدند. این امر ضمناً معلوم می‌کند که نمایشهای سرگرم‌کننده‌ی عظیم تا چه حد تداعی‌کننده‌ی اپرا بوده‌اند، زیرا با غلبه‌ی آرمان نئوکلاسیك بر تئاتر، صحنه‌های درام هر روز ساده‌تر شده بودند، و نظارت انحصاری‌ی لولی نقطه‌ی پایانی بر نمایشهای ماشینی در تئاتر رو به زوال ماره (۱۶۴۷) گذاشت و به تدریج آنها را از میدان به در کرد.

بین ۱۶۷۲ و ۱۶۸۷، لولی آثاری خلق کرد که آنها را آغاز اپرای فرانسوی شناخته‌اند. همکار اصلی‌ی لولی در نوشتن اپرا فیلیپ کینو[۱۳۵] (۱۶۳۵ ـ ۱۶۸۸) بود. کینو چهارده لیبرتو (اشعار اپرا) نوشته است که مشهورترین آنها آتیس[۱۳۶] (۱۶۷۶) و آرمید[۱۳۷] (۱۶۸۶) نام دارند. تا سال ۱۶۸۰ که کینو به ایتالیا بازگشت، ویگارانی طراح اپرای او بود.

پس از ویگارانی، طراح جدیدی به نام ژان



تصویر ۲۴.۹. طرحی از ژان برن برای نمایشنامه‌ی آرمید، ۱۶۸۰. موزه‌ی ملی، استکهلم.



تصویر ۲۵.۹. یکی از نمایشهای جشنواره شادیهای جزیره‌ی افسون شده که توسط لویی چهاردهم در سال ۱۶۶۴ برپا شد. در این نمایش صحنه‌ای را در میان دریاچه به نشانه‌ی قصر آلسین برپا داشتند. در این نمایش پس از اجرای یك باله‌ی باشکوه همه‌ی قصر آتش می‌گیرد و ویران می‌شود تا طلسمی را که قهرمان داستان، روژه، در این جزیره گرفتار آن شده بود بشکنند. این گراوور در زمان اجرای نمایش توسط ایزاییل سیلوستر تهیه شده است.

برن[۱۳۸]، پدر (۱۶۳۷ ـ ۱۷۱۱) مسؤول طراحی‌ی صحنه‌های درباری شد. برن تحصیلکرده‌ی فرانسه، و به عنوان اولین طراحِ کاملاً فرانسوی، نماینده‌ی سبك لویی چهاردهم شناخته می‌شود. برن در سال ۱۶۷۱ به استخدام دربار در آمد، و کارش را با طراحی برای قلابدوزی، قالیبافی، کنده‌کاری، و مبلمانِ دربار آغاز کرد. وی در سال ۱۶۷۴ جای هانری ژیسی را که «طراح اتاق کار شاه» بود گرفت، و چون ژیسی به طور سنتی طراح لباسهای اپرا نیز بود، برن نیز حرفه‌ی او را دنبال کرد. پس از ۱۶۸۰، برن تا هنگام مرگ طراح عمده‌ی اپراهای دربای بود. پس از مرگ او پسرش، ژان برن، پسر (۱۶۷۸ ـ ۱۷۲۶) جای پدر را گرفت. او نیز تا سال ۱۷۲۱ در این حرفه ماند. برن‌ها با خطوط سنگین، و منحنیهای تابدار، و آذینهای رنگینِ خود، پایه‌گذار شیوه‌ی طراحی‌ی خالص فرانسوی به شمار می‌آیند. برن در طراحی صحنه، برای هر پرده طرحی مستقل ارائه می‌کرد، و از وسایل مکانیکی، و افکتهای مخصوص نیز در صحنه‌های خود استفاده می‌کرد. این ترکیب دکورهای ثابت، و وسایل مکانیکی متحرك، مشخصه‌ی طرحهای فرانسوی برای اپرا در سده‌ی هجدهم به شمار می‌رود.

لویی چهاردهم در سال ۱۶۸۲ مقر دولت را به

ورسای منتقل کرد، و همه‌ی نجیب‌زادگان فرانسوی را وادار ساخت تا در آنجا زندگی کنند تا بتواند بهتر مراقب آنها باشد. اشراف فرانسوی در این زمان ضعیف شده بودند، زیرا اجازه نداشتند از هیچیك از امتیازات خود استفاده کنند. آنها به واسطه‌ی زندگی در محیط بسته‌ی دربار تماس خود را با طبقات پایینتر، بویژه با اهالی ولایات، از دست داده بودند، و کاخ ورسای نه تنها نماد قدرت مطلقه‌ی شاه، که تجسم انگیزه‌هایی بود که اساس انقلاب فرانسه در سده‌ی بعد شدند.

به هنگام انتقال دربار به ورسای، آرمان ایتالیایی‌ی صحنه‌پردازی کاملاً رنگ و بوی فرانسوی گرفته بود، و فرانسه به عنوان کانون فرهنگی‌ی اروپا جانشین ایتالیا شده بود. پیداست در این مورد سلیقه‌ی دربار نقش اصلی را داشت. پس از ۱۶۸۲، صحنه‌های تئاتری در فرانسه از زیر نفوذ دربار به در آمدند، زیرا درباریان دیگر تماشاگران اصلی‌ی تئاتر به شمار نمی‌رفتند.

درام فرانسوی ۱۶۶۰ـ۱۷۰۰

سلیقه‌ی درباریان در تحول درام فرانسوی نیز نقش



تصویر ۲۶.۹. (ه) ژان راسین درام‌نویس بزرگ فرانسوی در سده‌ی هفدهم.

قاطعی داشت. درام فرانسوی پس از یك دوره‌ی سکون، ناشی از انقلاب لافروند، در اواخر دهه‌ی ۱۶۵۰، قدم در راه تحول تازه‌ای نهاد، و با نمایشنامه‌ی تیموکرات[139] (۱۶۵۶)، نوشته‌ی توماس کُرنی[140] (۱۶۲۵ـ۱۷۰۹) برادر کوچك پی‌یر کُرنی، تراژدی بار دیگر مورد توجه قرا گرفت. توماس کُرنی بیش از ۴۰ نمایشنامه نوشته است، که بهترین آنها آریان[141] (۱۶۷۲)، ضیافت مجسمه‌ها[142] (۱۶۷۳) و کُنتی از اِسِکس[143] (۱۶۷۸) نام دارند. توماس کُرنی با آنکه تحت‌الشعاع شهرت برادر خود قرار داشت، موفق‌ترین درام‌نویس دوران خود به شمار می‌رفت. پی‌یر کُرنی نیز از سال ۱۶۵۹ با نوشتن اودیپ درام‌نویسی را بار دیگر از سر گرفت و تا ۱۶۷۴ ادامه داد. وی در این دوره نیز آثار با ارزشی نوشت، اما آخرین آثارش تحت‌الشعاع ژان راسین قرار گرفتند.

تراژدی فرانسوی با ژان راسین[144] (۱۶۳۹ ـ ۱۶۹۹) به اوج کمال رسید. راسین دارای تحصیلات ممتازی بود، و درام‌نویسان یونانی تأثیر پایداری بر او به جای نهاده بودند، از اینرو راسین پیروی از آثار کلاسیك را الگوی خود قرار داد. اولین تراژدی‌ی راسین به نام لاتبائید[145] در سال ۱۶۶۴ به وسیله‌ی شرکت مولی‌یر به صحنه آمد. به رغم شکست مالی، این شرکت دومین تراژدی‌ی راسین به نام اسکندر کبیر[146] (۱۶۶۵) را نیز تهیه کرد. راسین که از اجرای



تصویر ۲۷.۹. طرح لباسی از بِرِن برای نمایشنامه‌ی پیروزی‌ی عشق، ۱۶۸۱، نوشته‌ی آدولف ژولین. این لباس برای شخصیتی هندی طراحی شده است. برگرفته از کتاب «آدولف ژولین» به نام تاریخ لباس در تئاتر (۱۸۸۰).



تصویر ۹.۲۸ ■ [illegible] ۱۶۶۸)

نمایشنامه‌اش ناخرسند بود، دو هفته پس از نمایش، بلافاصله اجازه‌ی اجرای این نمایشنامه را به هتل بورگونی سپرد. این یك نقض عهد بی‌سابقه بود. علاوه بر آن، راسین از مادموازل دو پارك(۱۴۷)، بازیگر عمده‌ی تراژدی در گروه مولی‌یر، خواست تا برای ایفای این نقش به هتل بورگونی بپیوندد. این دو خیانت موجب شد مولی‌یر و راسین تا ابد از یکدیگر جدا شوند.

شهرت راسین با تراژدی‌ی آندروماك(۱۴۸) در سال ۱۶۶۷ تثبیت شد، و در طول ده سال بعد به سرعت رو به فزونی نهاد. راسین در این سالها آثاری همچون بریتانیکوس(۱۴۹) (۱۶۶۹)، بره نیس(۱۵۰) (۱۶۷۰)، بایزید(۱۵۱) (۱۶۷۲)، مهرداد(۱۵۲) (۱۶۷۳)، ایفی ژنی(۱۵۳) (۱۶۷۴) و فِدر(۱۵۴) (۱۶۷۷) را خلق کرد. راسین پس از فِدر از درام‌نویسی کناره گرفت، زیرا دشمنانش توطئه‌ای را طرح‌ریزی کرده بودند، تا همزمان با نمایش فِدر، که توفیقی نیافته بود، نمایش دیگری به همین نام از ژاك پرادون(۱۵۵) (۱۶۳۲ ـ ۱۶۹۸) را بر صحنه ببرند. در همان زمان، لویی چهاردهم راسین را برای نوشتن تاریخ دوران خود گماشت، و راسین زندگی‌ی ادبی را ترك گفت. سالها بعد راسین نمایشنامه‌های اِستر(۱۵۶) (۱۶۸۹)، و آتالی(۱۵۷) (۱۶۹۱) را برای مدرسه‌ی دخترانه‌ی مادام دومنتنان(۱۵۸) (همسر دوم لویی چهاردهم) نوشت. راسین علاوه بر تراژدی، یك کمدی به نام لیتی گانت(۱۵۹) (۱۶۶۸) نوشته که اقتباسی از کمدی‌ی زنبورها اثر آریستوفان است.

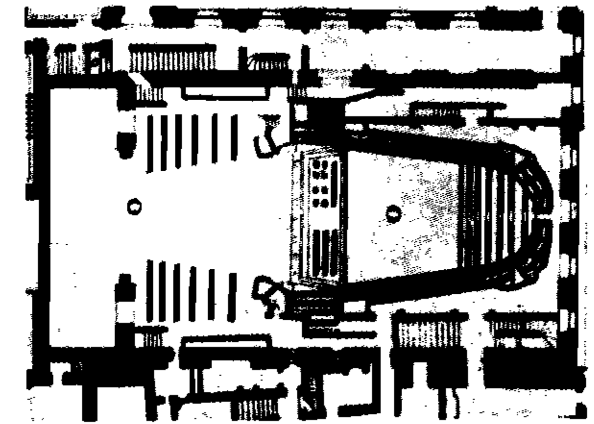
شهرت راسین به واسطه‌ی تراژدیهایی است که بین سالهای ۱۶۶۷ و ۱۶۷۷ نوشت، و در میان آنها،



تصویر ۹.۲۹ [illegible] ۱۶۷۰ [illegible]

فدر به عنوان شاهکار شناخته شده است. توانایی‌ی راسین در خلق حرکت دراماتیك از تضادهای درونی‌ی قهرمانانِ اوست. بعکسِ کُرنی که شخصیتهای ساده را در داستانهایی پیچیده قرار می‌دهد، شخصیتهای آثار راسین انسانهای پیچیده‌ای هستند که در داستانی ساده قرار گرفته‌اند. قهرمانان راسین همواره بر سر یك دوراهی قرار داده می‌شوند، و دو نیروی متضادِ وظیفه، و هوای نفسانی آنها را به سوی خود می‌کشند. ازاینرو حرکت دراماتیك در کشمکشهای درونی‌ی قهرمان متمرکز می‌شود، نه در وقایع بیرونی‌ی داستان. حوادث تنها هنگامی حائز اهمیتند که در بحران درونی‌ی قهرمان سهمی داشته باشند. معمولاً داستان زمانی آغاز می‌شود که قهرمان نمایشنامه به سر در گمی‌ی خود آگاه شده است، و در همان آغازِ نمایش، سفره‌ی دل را پیش یك «همراز» می‌گشاید. با آنکه از دادن اطلاعات لازم در آثارش مضایقه نمی‌کند، نه تماشاگر و نه شخصیتهای نمایش قادر به پیش‌بینی‌ی نتیجه‌ی کار نیستند، و تلاشهای روانی‌ی قهرمان داستان، عملاً سازنده‌ی حرکت دراماتیك است. راسین قادر بود تصاویر تراژیك خود را در چهارچوب آرمان نئوکلاسیك به شکل مناسبی جا بیندازد.

پس از کناره‌گیری‌ی راسین، تراژدی‌نویسی در فرانسه برای مدتی دراز دچار رکود گردید، و این امر تا مدتها آشکار نشد، زیرا به نظر می‌رسید دیگران جای راسین را پر کرده‌اند. مهمترین تراژدی‌نویسان پس از ژان راسین، کامپیسترون، لانگ پی‌یر، و لافوس بودند. ژان‌گالبر دو کامپیسترون(۱۶۰) (۱۶۵۶ ـ ۱۷۲۳)، بین سالهای ۱۶۸۳ و ۱۶۹۱ هفت تراژدی نوشت، و



تصویر ۳۰.۹. نقشه‌ی پاله ـ رویال. این تئاتر توسط ریشلیو ساخته شد و بعدها ورلی آنرا تجدید بنا کرد. این تئاتر از سال ۱۶۶۰ تا ۱۶۷۳ خانه‌ی گروه مولی‌یر بود.و از ۱۶۷۳ تا ۱۷۶۳ محل نمایش اپرا گردید، و در ۱۷۶۳ بر اثر آتش‌سوزی ویران شد. صحنه‌ی طرف چپ که دارای یك صحنه‌ی درونی است، و گودِ بدون صندلی‌ی آن (علامت O در طرف راست) قابل توجه است. برگرفته از کتاب **معماری فرانسوی** از بلوندل. ۱۷۵۴.

منتقدان او را بهترین درام‌نویس عصر خود می‌شناختند. مشهورترین تراژدی‌ی وی آندرونیك[۱۶۱] (۱۶۸۵) است که موقعیت داستان فدر را وارونه می‌کند. در این نمایشنامه، مردی عاشق نامادری‌ی خود می‌شود. تراژدی‌ی دیگر او تیرداد[۱۶۲] (۱۶۹۱) داستان یك عشق حرام است. تمرکز نمایشنامه‌های کامپیسترون بر روی قربانیان تراژیك است، و در نتیجه نمایشنامه‌های او اساساً غم‌انگیزند. وی پس از ۱۶۹۱ درام‌نویسی را ترك گفت و به خدمت شاه در آمد.

هیلر برنار دو روکلین لانگ پی‌یر[۱۶۳] (۱۶۵۹ ـ ۱۷۳۱) نیز به موقعیتهای حزن‌آور می‌پردازد، و همچون راسین تأکید اصلی در نمایشنامه‌های او بر تضادهای روانی و درونی‌ی شخصیتها متمرکز است. مهمترین نمایشنامه‌ی او نام دارد، که پرده‌ی چهارم آن تماماً تك‌گویی (مونولوگ) است. آنتوان دو لافوس[۱۶۴] (۱۶۵۳ ـ ۱۷۰۸) درام‌نویسی را در سال ۱۶۹۶ آغاز کرد، و تنها چهار تراژدی نوشت. منتقدان معاصرِ او اعتقاد داشتند که اگر لافوس زودتر به درام‌نویسی پرداخته بود، می‌توانست بر راسین پیشی بگیرد. امروزه او را تنها به واسطه‌ی نمایشنامه‌ی **مانلیوس کاپیتولانوس**[۱۶۵] (۱۶۹۸) می‌شناسند، زیرا که این نمایشنامه تا سال ۱۸۴۹ در مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) کمدی فرانسز اجرا می‌شد. به رغم وجود نویسندگان تازه، انگیزه‌های تراژدی‌نویسی در سال ۱۷۰۰ در فرانسه به پایان رسیده بود.

کمدی نیز همچون تراژدی در بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۶۷۰ در فرانسه به اوج شکوفایی رسید. همچون راسین که در تراژدی به مدارج ممتازی رسید، مولی‌یر نیز کمدی‌نویسی را به اوج خود رساند. مولی‌یر به دنبال محبوبیتی که کمدیهای‌دسیسه توسط کرنی و اسکارُن پیدا کرده بود، با شخصیت‌پردازی‌ی خود کمدی را وسعت بیشتری بخشید. در نمایشنامه‌های مولی‌یر، کمدی به مقامی همسطح تراژدی رسید.

مولی‌یر[۱۶۶] (ژان ـ باتیست پوکلن، ۱۶۲۲ـ۱۶۷۳)، فرزند یك خیاط و مبل‌ساز موفق درباری، پس از تحصیلات بسیار خوبِ دانشگاهی، راهی‌ی دربار شد، و در سال ۱۶۴۳ گروه تئاتر ایلوستر[۱۶۷] را با ۹ بازیگر تأسیس کرد. این گروه چون در پاریس موفقیتی به دست نیاورد، از سال ۱۶۴۶ در حومه‌های پاریس و شهرستانها دست به سفرهای نمایشی زد، و تا سال ۱۶۵۸ به پاریس بازنگشت. در آن زمان حدود ۱۲ تا ۱۵ شرکت دیگر در فرانسه در کار نمایشهای سیار بودند. شرکت مولی‌یر، سپس به گروه شارل دوفرن[۱۶۸] (حدود ۱۶۱۱ ـ حدود ۱۶۸۴) پیوست، و مولی‌یر دراین شرکت نوشتن نمایشنامه را آغاز کرد. اولین نمایشنامه‌ی مهم مولی‌یر **اشتباهکار**[۱۶۹]

نام دارد، که در سال ۱۶۵۵ خودش آن را در لیون به صحنه آورد. شهرت و موفقیت مولی‌یر هنگامی آغاز شد که در سال ۱۶۵۸ از جانب برادر شاه به دربار دعوت شد، چون برادر شاه نمایشهای این گروه را در حوزه‌ی پاریس دیده بود. پس از این دوره، گروه مولی‌یر چندان شهرت یافت که توانست در پُتی بوربُن نمایشهای عمومی اجرا کند، و عنوان «بازیگران ارباب»[۱۷۰] را برای گروه خود برگزینند.

این شرکت پس از نمایش **خانم‌های متظاهر**[۱۷۱] در ۱۶۵۹ که هجویه‌ای درباره‌ی خودنماییهای مردم معاصر او بود، مورد توجه تماشاگران عمومی قرار گرفت. به دنبال این نمایش شرکت او صاحب اعتبار و ثروت شد. پس از خراب شدن پتی بوربن، مولی‌یر اجازه یافت پاله ـ رویال را که تورلی نوسازی کرده بود، برای اجرای نمایشهای خود به کار بگیرد. گروه مولی‌یر از ۱۶۶۰ تا ۱۶۷۳ از این تئاتر استفاده می‌کرد، و آن را از نظر نمایشهای کمدی به پای هتل بورگونی، که محل نمایش کمدی بود، رساند. در این دوره تئاتر ماره در درجه‌ی سوم اهمیت قرار گرفته بود.

شهرت و محبوبیت گروه پاله ـ رویال، نخست به واسطه‌ی محتوای مجموعه‌ی نمایشی‌ی (رپرتوار) مولی‌یر به دست آمد. مولی‌یر که امروز عمدتاً به خاطر «کمدی‌ی شخصیت‌ها»یش شهرت دارد، انواع دیگر درام را نیز تجربه کرده است. بسیاری از آثار او



تصویر ۳۱.۹. (*) ژان باتیست پوکلن، مولی‌یر، بزرگترین کمدی‌نویس فرانسوی و جهان، در نقش سزار در نمایشنامه‌ی **مرگ** (۱۶۵۹). نقاشی از پل مینیار.



تصویر ۳۲.۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی زنان دانشمند نوشته‌ی مولی‌یر، که نخست در سال ۱۶۷۲ در باله ـ رویال بر صحنه رفت، و مولی‌یر خود در آن نقش تریسال (در سمت چپ) را ایفا می‌کرد. بر گرفته از نمایشنامه‌های مولی‌یر جاپ ۱۶۸۲.

فارسهایی به شیوه‌ی کمدیا دل آرته هستند، زیرا مولی‌یر تأثیرات زیادی از آن گرفته بود. برخی از محبوترین اثار مولی‌یر اسگانارل[172] (۱۶۶۰)، طبیب اجباری[173]، (۱۶۶۶) حقه‌های اسکاپن[174] (۱۶۷۱) نام دارند. آثار دیگر مولی‌یر ابتدا ویژه‌ی جشنواره‌های درباری نوشته شده، سپس برای عموم به نمایش گذاشته می‌شدند. قسمت اعظم این آثار که «باله کمدی» هستند، عبارتند از ترشروها[175] (۱۶۶۱)، ازدواج اجباری[176] (۱۶۶۴)، شاهزاده خانم الید[177] (۱۶۶۴) و آقای خوك صفت[178] (۱۶۶۹). آثار دیگرمولی‌یر، که به «نمایشهای ماشینی» معروفند، و نمایشهایی پر تجمل بودند، آمفی تریون[179] (۱۶۶۸)، و پسیشه (۱۶۷۱) هستند. مولی‌یر غالب اینگونه نمایشها را با همکاری نزدیك لولی تهیه می‌کرد، زیرا موسیقی‌ی آنها را لولی می‌نوشت. مولی‌یر به ندرت نمایشنامه‌های جدی هم نوشته است، از جمله دون گارسیا دو ناوار[180] (۱۶۶۱)، که موفقیتی کسب نکرد.

دستاورد بزرگ مولی‌یر در «کمدی شخصیتها»یش تجلی کرد. از کمدیهای این نوع می‌توان از مدرسه‌ی شوهران[181] (۱۶۶۱)، مدرسه‌ی زنان[182] (۱۶۶۲)، تارتوف[183] (۶۹ ـ ۶۷ ـ ۱۶۶۴)، میزانتروپ[184] (مردم گریز) (۱۶۶۹)، خسیس[185] (۱۶۶۸)، زنان دانشمند[186] (۱۶۷۲)، و مریض خیالی[187] (۱۶۷۳) نام برد. نگرش مولی‌یر به شیوه‌ی زندگی و انواع آدمهای آن زمان در این نمایشنامه‌ها او را وارد جنجالها و دردسرهای فراوانی کرد. این جنجالها بویژه پس ازاجرای مدرسه‌ی زنان در ۱۶۶۲ به اوج خود رسیدند. این نمایشنامه به دختران جوان می‌آموزد چگونه همسران پاك و وفاداری باشند. با وجود آنکه این نمایشنامه موفقیت بسیاری به دست



تصویر ۳۳.۹. (●) آرماند بزار همسر مولی‌یر در باله‌ی تراژدی‌ی پسیشه، که مشترکاً توسط مولی‌یر و کرنی نوشته شده است (۱۶۷۰).

آورد، اما هنرمندان و حامیان اخلاقِ عمومی آن را مورد حمله‌های شدیدی قرار دادند. مولی‌یر این حمله‌ها را با دو نمایشنامه به نامهای ضد نقدی بر «مدرسه‌ی زنان»[188] (۱۶۶۳)، و تمرین نمایش در ورسای[189] (۱۶۶۳) پاسخ داد. از طرفی ادامه‌ی کمکهای سالانه‌ی لویی چهاردهم به مولی‌یر نیز در خاموش کردن منتقدان نقش مؤثری ایفا نمود. اما سخت‌ترین جنجال بر سر نمایشنامه‌ی تارتوف در گرفت. این موج حمله با دو رویی می‌کوشید تارتوف را نمایشی ضد مذهبی جلوه دهد، و سرانجام اجرای آن ممنوع اعلام شد. مولی‌یر تارتوف را دوبار در سالهای ۱۶۶۷ و ۱۶۶۹ بازنویسی کرد تا مورد قبول افتاد. هنگامی که تارتوف شکل نهایی‌ی خود را در سال ۱۶۶۹ یافت، در همان نخستین نمایش ۳۳ بار اجرا شد، و این امر در آن دوران بی‌سابقه بود. به هر حال می‌توان گفت که لویی چهاردهم همواره جانب مولی‌یر را حفظ می‌کرد، از همین روست که نام گروه مولی‌یر «بازیگران شاه» ماند.

حملاتی که مولی‌یر هدف اصلی‌ی آن بود حاکی از آن است که کمدیهای او آینه‌ی زندگی و آداب و رسوم معاصر خود بودند. تلخی‌ی آثار مولی‌یر امروزه کمتر احساس می‌شود، زیرا که او آداب و رسوم، و شخصیتها و تیپهای زمان خود را به باد طعنه می‌گرفت. او معتقد نبود انسان باید عوض بشود، و همه‌ی آداب مضحك خود را دور بریزد، در نتیجه آثار مولی‌یر حاکی از آنند که طبیعت انسان به واسطه‌ی انحرافات گوناگون بدشکل و مضحك می‌گردد، اما ناقص نیست. شخصیتهای مولی‌یر در پایان نمایش تغییر نمی‌کنند، و

راه حلهای نهاییِ تضادِ شخصیتها، همواره از طریق نیروهای خارجی ارائه می‌شوند، از اینرو راه را برای انتقاد باز می‌گذارند. هنگامی که در نمایشنامه‌ی میزانتروپ نیروی خارجی دخالت نمی‌کند، مشکل شخصیت نمایشنامه حل ناشده می‌ماند.

مولی‌یر در نمایشنامه‌های طولانی‌ی خود معمولاً ضوابط نئوکلاسیك مثل وجود پنج پرده، و وحدتهای سه گانه را به کار می‌بندد. برخی از آثار مولی‌یر به نظم، و برخی به نثر هستند. با آنکه مولی‌یر زبانی متنوع دارد، به ندرت فاضلانه و مصنوعی می‌نویسد، و راز موفقیت او در دیالوگ‌نویسی به تناسب شخصیتها، و موقعیتهایی است که خلق می‌کند. بسیاری از نمایشنامه‌های او در اتاق پذیرایی اتفاق می‌افتند، و نسبت به کمدیهای پیش از او تفاوت آشکاری دارند؛ زیرا در نمایشنامه‌های پیش از مولی‌یر، همه‌ی کمدیها به شیوه‌ی کمدی‌ی رومی در صحنه‌های خارجی اتفاق می‌افتادند. در آثار مولی‌یر صحنه‌پردازی انعکاسی از رفتار، و حال و روز شخصیتها است، و نمایشهای مولی‌یر در رواج صحنه‌پردازی‌ی داخلی در کمدی نقش تعیین‌کننده‌ای داشته‌اند. مولی‌یر تنها برای گروه خود می‌نوشت، وهمیشه می‌دانست نقش هر شخصیتی را کدام بازیگر ایفا خواهد کرد. به علاوه نمایشنامه‌هایش را خود کارگردانی می‌کرد و غالباً نقش اصلی در نمایشنامه‌هایش را خود بر عهده می‌گرفت. احتمال دارد که هنگام کارگردانی و اجرا، جزئیات زیادی را تغییر داده باشد، اما این تغییرات در کتابهای او ذکر نشده‌اند.

شرکتهای نمایشی در فرانسه ۱۶۶۰ ـ ۱۷۰۰

هنگامی که مولی‌یر در سال ۱۶۷۳ درگذشت، پنج گروه نمایشی‌ی حرفه‌ای در پاریس مشغول فعالیت تئاتری بودند: گروه مولی‌یر، گروه اپرای لولی، یك گروه کمدیا دل آرته، گروه هتل بورگونی، و گروه تئاتر ماره. این پنج گروه همگی از دولت کمك مالی دریافت می‌کردند. اما در سال ۱۷۰۰ تنها دو گروه مانده بودند.

پس از مرگ مولی‌یر، بسیاری گمان می‌کردندکه گروه او قادر به ادامه‌ی کار نخواهد بود، بنابراین اعضای گروه مولی‌یر برای پیشگیری از این نگرانیها، یك هفته بعد نمایشی را به روی صحنه آوردند. البته بزودی تعدادی از بازیگران از عضویت این گروه خارج شدند، و این امر لولی را قادر ساخت تا افراد باقیمانده‌ی گروه مولی‌یر را از پاله ـ رویال بیرون کند. در این زمان گروه دیگری در خیابان گنه گو[۱۱۰] در پاریس تشکیل شد، و شرکت ماره قصد خرید این تئاتر تازه را نمود. لویی چهاردهم در این موقع دخالت کرد، و دستور ادغام دو گروه را داد. شرکت ادغام شده سرانجام در ژوئیه‌ی ۱۶۷۳ در خیابان گنه گو تأسیس شد.

وضع بی‌ثبات تئاتر در فرانسه تا سال ۱۶۷۹ ادامه داشت تا اینکه مادموازل شامِسله[۱۱۱]، بازیگر عمده‌ی تراژدی در تئاتر بورگونی به گروه گنه گو پیوست، و بحران حاصل از این جا بجایی، موجب شد تا لویی چهاردهم دستور ادغام شرکت بورگونی و ماره را نیز صادر کند. در نتیجه شرکت جدیدی به نام کمدی فرانسز[۱۱۲]، اولین تئاتر ملی‌ی جهان، به وجود آمد.



تصویر ۳۴.۹. (●) مادموازل شامِسله نخستین بازیگر اصلی‌ی زن در کمدی فرانسز.



تصویر ۳۵.۹. آنجلو کستانتینی صورتك و چوبدستی‌ی ارلکن را از کولومبین می‌گیرد. در پس زمینه پیکره و قبر دومنیکو بیانکوللی، آرلکن مرده، را می‌توان مشاهده کرد. این تصویر مربوط به گروه کمدیا دل آرته‌ای است که از سال ۱۶۸۰ تا ۱۶۹۷ در هتل بورگونی مستقر بود. نقاشی آبرنگ از لیشه ری، ۱۶۸۸. کتابخانه‌ی ملی‌ی فرانسه، پاریس.

اولین نمایش کمدی فرانسز، در ۲۵ اوت ۱۶۸۰، در تئاتری واقع در خیابان گنه گو به روی صحنه آمد.

کمدی فرانسز پس از تأسیس، انحصار اجرای همه‌ی نمایشهای دراماتیكِ دیالوگ‌دار در فرانسه را به دست آورد (انحصار کنفره ری دو لاپاسیون سرانجام در دهه‌ی ۱۶۷۰ لغو شد)، اما تقریباً بلافاصله پس از آن گروه کمدیا دل آرته به رهبری‌ی تیبریو فیور یلو[۱۹۳] (۱۶۰۸_۱۶۹۴) از آن مستثنی شد. این گروه از ۱۶۶۰ پاریس را اقامتگاه دائم خود قرار داده بود، و گاه نمایشهایی به زبان فرانسه اجرا می‌کرد. بازیگران مشهور دیگر این شرکت عبارت بودند از، دومنیکو بیانکو لِلّی[۱۹۴] (حدود ۱۶۳۷ ـ ۱۶۸۸)، که بسیار مورد علاقه‌ی لویی چهاردهم بود، و در فرانسه به نقش آرلکن در صحنه ظاهر می‌شد؛ مارك آنتونیو رومانیه‌سی[۱۹۵] (حدود ۱۶۳۲ ـ ۱۷۰۶)، که در آغاز نقش عاشق جوان را داشت، و بعدها در نقش دوتوره (دکتر) ظاهر می‌شد؛ و آنجلو کستانتینی[۱۹۶] که نوآوریهای بسیاری در نقش متزتین به عمل آورد. پس از استقرار کمدی فرانسز در خیابان گنه گو، گروه کمدیا دل آرته به هتل بورگونی رفت و آنجا را اقامتگاه دائم خود قرار داد.

گروه کمدیا دل آرته گاهی به خاطر گستاخی در بعضی نمایشهای خود دچار دردسر می‌شد، امّا تا سال ۱۶۹۷ توانسته بود بر همه‌ی مشکلات خود فایق آید. در این سال ظاهراً به خاطر حمله‌ای که در نمایش متظاهر قلابی[۱۹۷] به مادام دومنتِنان، همسر دوم لویی چهاردهم کرده بود، از پاریس تبعید شد، و تا سال ۱۷۱۶ دیگر هیچ گروه ایتالیایی در پاریس ظاهر نشد. از اینرو در سال ۱۶۹۷، تئاتر پاریس منحصر و محدود به کمدی فرانسز و اپرا بوده است.

سازمان شرکتهای بازیگری در فرانسه

همه‌ی گروههای نمایشی در فرانسه به صورت شرکت سهامی اداره می‌شدند، و در این سازماندهی همه‌ی اعضا در مدیریت آن شرکت داشتند و درآمدها را بین خود تقسیم می‌کردند. تعداد اعضای شرکتها به نسبت توفیق برنامه‌هایشان متفاوت بود. پیش از ۱۶۵۰ تعداد اعضا معمولاً بین ۸ تا ۱۲ نفر بود؛ هنگامی که مولی‌یر در سال ۱۶۵۸ به پاریس بازگشت، گروه او ۱۰ عضو داشت که بعد به ۱۲ نفر افزایش یافت (هشت مرد و چهار زن). پس از تأسیس کمدی فرانسز در سال ۱۶۸۰، بین ۲۷ عضو شرکت ۲۱½ سهم تقسیم شد (۱۷ سهم کامل، ۷ نیمه سهم، و سه ربع سهم) و سهم هر بازیگر به نسبت اهمیت او در شرکت متغیر بود.

تعداد سهام در کمدی فرانسز توسط شخص اول گروه (یك مقام درباری که ناظرِ برنامه‌های گروه بود) تعیین می‌شد، و همه‌ی بازیگران گروه سهامدار (یا سوسیه‌تر)[۱۹۸] نبودند. هیچ عضو جدیدی بر تعداد سهامداران افزوده نمی‌شد، مگر آنکه یکی ازاعضای اصلی استعفا می‌کرد، یا بازنشسته می‌شد، و یا می‌مرد. هنگامی که یك جا خالی می‌شد، سوسیه‌ترها فرد دیگری را از میان پانسیونرها[۱۹۹] (بازیگرانی که به صورت دستمزدی در گروه کار می‌کردند) انتخاب

می‌کردند. هر بازیگر برای وارد شدن به گروه باید قبلاً تعدادی نقش در نمایشهای عمومی برعهده می‌گرفت؛ و در صورت پذیرفته شدن از طرف گروه، به صورت دستمزدی مشغول به کار می‌شد، تا جای خالی پیدا شود. باید دانست که بعضی از پانسیونرها هرگز به مقام سوسیه‌تری نرسیدند. شرط سوسیه‌تر شدن یك بازیگر آن بود، که ابتدا قراردادی به مدت ۲۰ سال با شرکت ببندد، و تعهد کند که در صورت ترك شرکت جریمه‌ی سنگینی بپردازد. اعضای سوسیه‌تر دارای حقوق ویژه‌ای بودند، و حق داشتند اجرای نمایشی را بپذیرند یا رد کنند. معمولاً بازیگری که بیشترین سابقه را داشت رهبر گروه (یا دویِن)[۲۰۰] شناخته می‌شد. همچنین کمدی فرانسز حق بازنشستگی، و تهیه‌ی محل سکونت برای بازیگران را که پیش از این معمول بود ادامه داد. در این شیوه یك بازیگر پس از بیست سال کار بازنشسته می‌شد، و سالیانه ۱۰۰۰ فرانك دستمزد می‌گرفت. دولت نیز به کمکهای مالی (سوبسید) خود به این گروه ادامه داد.

یك سوسیه‌تر کمدی فرانسز از امنیت قابل توجهی برخوردار بود، هر چند این امنیت او را راحت‌طلب و متکبر می‌ساخت. شانس استخدام در آنجا نیز تا حد زیادی محدود بود، زیرا پس از ۱۶۸۰ تنها یك گروه برای نمایشهای دراماتیك در پاریس وجود داشت.

در میان بازیگرانی که بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۷۰۰ به شهرت رسیدند، تعدادی به گروه مولی‌یر وابسته بودند: مادلن بژار[۲۰۱] (۱۶۱۸ ـ ۱۶۷۲)، زمانی که با مولی‌یر آشنا شد بازیگر سرشناسی بود،و گفته‌اند مادلن بود که مولی‌یر را تشویق به ایفای نقش کرد، و تا روزی که زنده بود همکاری‌ی نزدیکی با مولی‌یر داشت. وی در آغاز نقش قهرمان زن در تراژدیها را ایفا می‌کرد، اما بعدها در نقش زنان با مزه‌ی کمدیهای مولی‌یر ظاهر شد؛ ژنه‌ویِو[۲۰۲] (حدود ۱۶۲۲ ـ ۱۶۷۵) و ژوزف[۲۰۳] (حدود ۱۶۲۰ ـ ۱۶۵۹)، نقش عشاق جوان را ایفا می‌کردند، و لویی بژار[۲۰۴] (۱۶۲۵ ـ ۱۶۷۸) نقش خدمتکار مضحك را بازی می‌کرد؛ آرماند بژار[۲۰۵] (۱۶۴۲ ـ ۱۷۰۰) در سال ۱۶۶۲ با مولی‌یر ازدواج کرد، و در سال ۱۶۶۳ شروع به بازیگری کرد، و پس از آن نقش قهرمان زن در نمایشنامه‌های مولی‌یر را به عهده داشت. آرماند بازیگر با استعداد و کارآمدی بود و پس از مرگ مولی‌یر اداره‌ی شرکت او را برعهده گرفت. وی در سال ۱۶۷۷ با ایزاك فرانسوا گرن دتریشه[۲۰۶] (حدود ۱۶۳۶ ـ ۱۷۲۸) ازدواج کرد. دتریشه تا هشتاد سالگی در صحنه ظاهر می‌شد، و به مقام دویِن در کمدی فرانسز رسید.

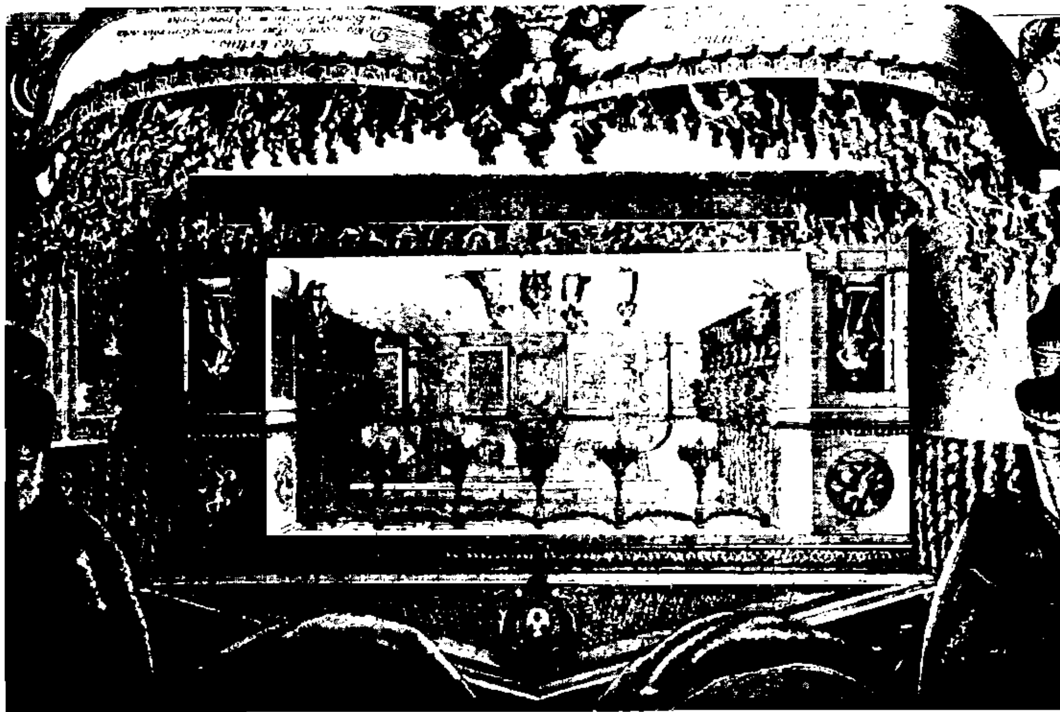
شاید بتوان گفت لاگرانژ (شارل وارله[۲۰۷]، حدود ۱۶۳۹ ـ ۱۶۹۲) در ادامه کار گروه مولی‌یر بیش از همسر وی سهم داشته است. وی در سال ۱۶۵۹ به جای ژوزف بژار، برای ایفای نقش جوان استخدام شد. وی همچنین تا ۱۶۸۵ مسؤل اسناد گروه مولی‌یر بود. یادداشتهای او، که حاوی‌ی صورت حسابها، اجراها، و همچنین تأملات او درباره‌ی تئاتر است، منبع اصلی‌ی اطلاعات ما درباره‌ی گروه مولی‌یر، و سالهای نخستین کمدی فرانسز محسوب می‌شوند.

در میان بازیگران تراژدی مادموازل دوپارك[۲۰۸]، مادموازل دِزوبیه[۲۰۹]، مادموازل شامِسله، و میشل بارون[۲۱۰] از همه مشهورتر بودند. مادموازل دوپارك



تصویر ۳۶.۹. اخراج بازیگران ایتالیایی از پاریس، در سال ۱۶۹۷. این گراوور براساس یك نقاشی از واتو تهیه شده است. موزه‌ی بریتانیا.

(۱۶۳۳ ـ ۱۶۶۸) هنگامی که گروه مولی‌یر درخارج پاریس فعالیت می‌کرد به او پیوست، و تا سال ۱۶۶۶، سالی که گفته می‌شود راسین او را به ایفای نقش در بورگونی اغوا کرد، با گروه مولی‌یر همکاری داشت. وی تا هنگام مرگ به عنوان بازیگر قهرمانان تراژدی در بورگونی ماند. مادموازل دِ زویه (۱۶۲۱ ـ ۱۶۷۰) پیش از آمدن به پاریس در سال ۱۶۶۰، مدت درازی در حومه‌ی پاریس کارآموزی کرده بود. وی نخست در ماره مشغول به کار شد، و در سال ۱۶۶۲ به بورگونی آمد، و تا سال ۱۶۶۶ که مادموازل دوپارك به عضویت این گروه در آمد، نقش قهرمان زن تراژدیها را ایفا می‌کرد و بار دیگر پس از مرگ مادموازل دوپارك، به جای پیشین خود در بورگونی بازگشت. مادموازل دِزویه زنی کوتاه قد بود و زیبایی‌ی چندانی هم نداشت، اما بدون شك بازیگر دلپذیری بوده است، زیرا طرفداران فراوانی به هم زده بود. مادموازل شامِسله (۱۶۴۲ ـ ۱۶۹۸) پس از تجربیات زیاد در ایالات فرانسه در سال ۱۶۶۹ به گروه ماره پیوست. وی شش ماه پس از ورود به ماره، به عنوان بزرگترین بازیگر زن در نقشهای تراژیك در پاریس شناخته شد، و بعدها همراه بازیگران دیگر به بورگونی رفت. او تا هنگام مرگ این برتری را حفظ نمود، و در نقشهای تراژیكِ بزرگی همچون فدر ظاهر شد. ظاهراً انگیزه‌ی تأسیس کمدی فرانسز آن بود که شامِسله تئاتر بورگونی را ترك گفت. وی شیوه‌ی تحریری (دکلاماتوری) خود را به دو تن از شاگردانش مادموازل دِمار[۲۱۱]، و مادموازل دوکلو[۲۱۲]،



تصویر ۳۷.۹. (*) یك اجرا در هوای آزاد از نمایشنامه‌ی **مریض خیالی** اثر مولی‌یر در کاخ ورسای، در ۱۶۷۴. این نمایش در مقابل شاه و درباریان اجرا شده است. علت انتخاب این صحنه‌ی وسیع با تزیینهای باشکوه که توسط پنج چلچراغ روشن می‌شد آن بود که پیش درآمد نمایشنامه یك باله بود.

بازیگران نقش اول در تراژدیهای سده‌ی هجدهم، آموخت.

خلاء موجود در بورگونی، پس از مرگ مونت فلوری در ۱۶۶۷ و بازنشسته شدن فلوریدور در ۱۶۷۱، تا ظهور میشل بارون (۱۶۵۳ ـ ۱۷۲۹) پر نشد. میشل بارون پس از ترك گروه مولی‌یر در ۱۶۷۳ به گروه بورگونی پیوست. وی از کودکی نقشهایی را ایفا می‌کرد، و در سال ۱۶۶۶ مولی‌یر او را به گروه خود آورد و آموزش داد. بارون از سال ۱۶۷۰ به عنوان یك بازیگر حرفه‌ای با نام مستعار دومی‌سین[۲۱۳] در نمایشنامه‌ی تیتوس و برونیس[۲۱۴] اثر کُرنی آغاز به کار کرد. در سالهای پس از مرگ مولی‌یراز بارون به عنوان یك بازیگر خوب با شیوه‌ای طبیعی یاد کرده‌اند؛ وی بلافاصله پس از پیوستن به گروه بورگونی در سال ۱۶۷۳، به عنوان بهترین بازیگر نقشهای تراژیك شناخته شد، و این عنوان را تا سال ۱۶۹۱ که از تئاتر کناره گرفت حفظ کرد. بارون در سال ۱۷۲۰ بار دیگر به تئاتر بازگشت. به نظر بسیاری از مورخان بارون تجسم واقعی‌ی یك بازیگر بزرگ درنقشهای جدی، در سده‌ی هفدهم به شمار می‌رود. با آنکه غالب بازیگران مایلند نقشهای معینی را بازی کنند، اما بارون خود را محدود به نقشهای معینی نمی‌کرد. البته وی نیز در سده‌ی هجدهم پهنه‌ی نقشهای انتخابی‌ی خود را محدود ساخت.

انتخاب بازیگر برای یك نمایشنامه‌ی تازه بر عهده‌ی نویسنده‌ی نمایشنامه بود، و بازیگران حق



تصویر ۳۸.۹. تئاتر خیابان گنه‌گو. این تئاتر پس از ادغام گروه مولیر در ماره از سال ۱۶۷۳ تا ۱۶۸۰ در اختیار این گروه، و از سال ۱۶۸۰ تا ۱۶۸۹ در اختیار گروه کمدی فرانسز بود. این تئاتر در سال ۱۶۷۰ برای اجرای اپرا ساخته شد. چهلچراغهای آویخته از سقف و تماشاگرانی که در غرفه‌ها نشسته‌اند قابل توجه است. کتابخانه‌ی ملی فرانسه.

نداشتند نقشی را که به آنها واگذار شده بود رد کنند. بازیگران نمایشنامه‌های قدیمی را شرکت انتخاب می‌کرد. زمان تمرینات، که با معیارهای امروزی بسیار ساده و گذرا انجام می‌گرفت، صبحها بود. هر چند نویسندگان ظاهراً نمایشنامه‌هایشان را خود کارگردانی می‌کردند، اما تا حدود زیادی وابسته به نظر بازیگرانِ اصلی‌ی خود بودند. هنگامی که نمایشی یك بار اجرا می‌شد، فرض بر این بود که گروه در هر زمان دیگری آمادگی‌ی اجرای آنرا دارد. در اواخر سده‌ی شانزدهم یك شرکت معمولاً حدود ۷۰ نمایشنامه در مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود داشت. نمایش شرکتها همه روزه عوض می‌شد.

تا دهه‌ی ۱۶۵۰ نویسندگان برای هر نمایشنامه‌ی خود مبلغ معینی دریافت می‌کردند، بعدها سهمی را نیز از درآمد اجراهای نخست به خود اختصاص می‌دادند، پس از آن دیگر هیچ حقی نسبت به نمایشنامه نداشتند. تا زمانی که نمایشنامه‌ای به چاپ نمی‌رسید، جزء اموال شرکت محسوب می‌شد؛ اما پس از انتشار، هر گروهی می‌توانست بدون پرداخت حقی آنرا اجرا کند.

پیش از تقسیم درآمدها بین اعضای شرکت، مخارج شرکت کسر می‌شد، و شرکت مسؤولیتی در قبال تهیه‌ی لباسها نداشت. با آنکه غالب بازیگران از لباسهای معاصر در صحنه استفاده می‌کردند، اما شخصیتهای نمایشنامه‌های کلاسیك، یا شخصیتهای اهل خاور نزدیك، یا هند غالباً لباسهایی مجلل و گرانبها، کاملاً مغایر با لباسهای معاصر می‌پوشیدند. لباس ویژه‌ی قهرمانان کلاسیك جامه‌ی رومی‌وار[۲۱۵] بود که ترکیبی از لباسهای رزمِ رومیان، تونیك و پوتین،



تصویر ۳۹.۹. (●) بازسازی‌ی داخل تئاتر هتل بورگونی، نخستین تئاتری که در پاریس بنا شد (۱۶۴۵). در این تصویر نحوه‌ی قرار گرفتن تماشاگران و محل غرفه‌ها را نسبت به ارتفاع صحنه می‌توان مشاهده کرد. طرح بازسازی از گِردابِکِر، از کتاب صحنه‌ی زنده.

به همراه کلاه‌گیس کامل و زینتهای آن بود. قیمت چنین لباسی حدود ۲۰۰۰ لیور، چیزی حدود یك سوم درآمد سالانه‌ی بازیگران بود. این هزینه‌ی کلان به طریقی از کمکهای دربار تأمین می‌شد، زیرا هر بازیگر سالانه ۴۰۰ لیور برای تهیه‌ی لباس از دربار پول می‌گرفت. لذا این لباسها نخست برای نمایشهای درباری تهیه، و سپس به تئاترهای عمومی برده می‌شدند. به رغم مخارج زیادی که بر دوش بازیگران نهاده می‌شد، باز با استانده‌های سده‌ی هفدهم، بازیگران درآمد قابل ملاحظه‌ای داشتند.

تا سال ۱۶۸۰ گروههای تئاتری در هفته تنها سه یا چهار اجرا داشتند، و روزهای سه‌شنبه، جمعه و شنبه بر روزهای دیگر ترجیح داشت، پس از ۱۶۸۰، گروهها همه روزه نمایش می‌دادند. بین سالهای ۱۶۸۲ و ۱۶۸۳ کمدی فرانسز به تنهایی ۳۵۲ نمایش اجراکرده است. پس از ۱۶۸۰، ساعت شروع نمایش حدود ۴ یا ۵ بعد از ظهر بود. در این دوره تعداد تماشاگران زیاد نبود. با آنکه ظرفیت تئاتر کمدی فرانسز بین ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تماشاگر بود، اما بین سالهای ۱۶۸۰ تا ۱۷۰۰ هر اجرا بیش از حدود ۴۵۰ تماشاگر نداشت. در این دوره تماشاگران هنوز در گود (یا پیت) به حال ایستاده نمایش را تماشا می‌کردند، و می‌توانستند آزادانه در طول نمایش رفت و آمد کنند. گفته می‌شود در سال ۱۶۳۶ هنگام تماشای نمایشنامه‌ی سید عده‌ای تماشاگر در صحنه می‌نشستند. در اواخر سده‌ی هفدهم، در دو طرف صحنه نیمکتهایی قرار داده می‌شد، و پهنای

محل بازی در این صحنه ۴/۵ متر کاهش یافته بود. در چنین وضعی همه‌ی ورود و خروجهای بازیگران از انتهای صحنه انجام می‌گرفت. این شیوه‌ی محدود کردن محل بازی و حضور تماشاگران در صحنه، بدون شك نحوه‌ی بازیگری و تصویرپردازی‌ی صحنه را نیز تحت تأثیر قرار داد. (تصویر ۳۸.۹.)

معماری و صحنه‌پردازی ۱۶۶۰ ـ ۱۷۰۰

تئاترهای عمومی‌ی پاریس از دهه‌ی ۱۶۴۰ تا پس از مرگ مولی‌یر تغییر زیادی نکردند. در سال ۱۶۷۳ تئاتر ماره بسته شد، و پاله ـ رویال برای اجرای اپرا نوسازی شد. از سرانجام تئاتر خیابان گنه‌گو، که از ۱۶۷۳ تا ۱۶۸۰ در اختیار مولی‌یر و از ۱۶۸۰ تا ۱۶۸۹ در تصرف کمدی فرانسز بود، اطلاع کمی در دست داریم. تنها می‌دانیم که در سال ۱۶۸۰ توسط مارکی دو سوردیاك(۲۱۶) ساخته شد، و لولی در آنجا نمایشهای اپرایی اجرا می‌کرد، تا آنکه پاله ـ رویال را به چنگ آورد.

گروه کمدی فرانسز در سال ۱۶۸۷ مجبور به ترك تئاتر خیابان گنه گو گردید، زیرا دانشگاه سوربُن تصمیم گرفت در نزدیکی آن دانشگاه تازه‌ای بنا کند. از اینرو تا استقرار در زمین تنیس اِتوال درمیدان سن ژرمنِ پاریس در سال ۱۶۸۹، کمدی فرانسز تئاتری در اختیار نداشت. در این سال معماری به نام فرانسوا دوربی(۲۱۷)، در محل پیشین آن تئاتری بنا کرد که ۲۰۰,۰۰۰ لیور هزینه برداشت، و شرکت کمدی فرانسز تا سالها نتوانست این هزینه را بازگرداند. این تئاتر تا سال ۱۷۷۰ محل نمایش گروه کمدی فرانسز بود.

در ساختن این تئاتر دوربی دیوارهای بیرونی‌ی زمین تنیس را نادیده گرفت، و در داخل این دیوارها اودیتوریومی به شکل نعل اسب ساخت. در طبقه‌ی همکف، در پشت گود تماشاگرانِ ایستاده، آمفی‌تئاتری بود که ۲ متر ارتفاع داشت. در طول دیوارها ۱۹ غرفه‌ی دو طبقه و یك ایوان سراسری بر بالای آنها ساخته شده بود. گنجایش اودیتوریوم این تئاتر حدود ۲۰۰۰ نفر بود.

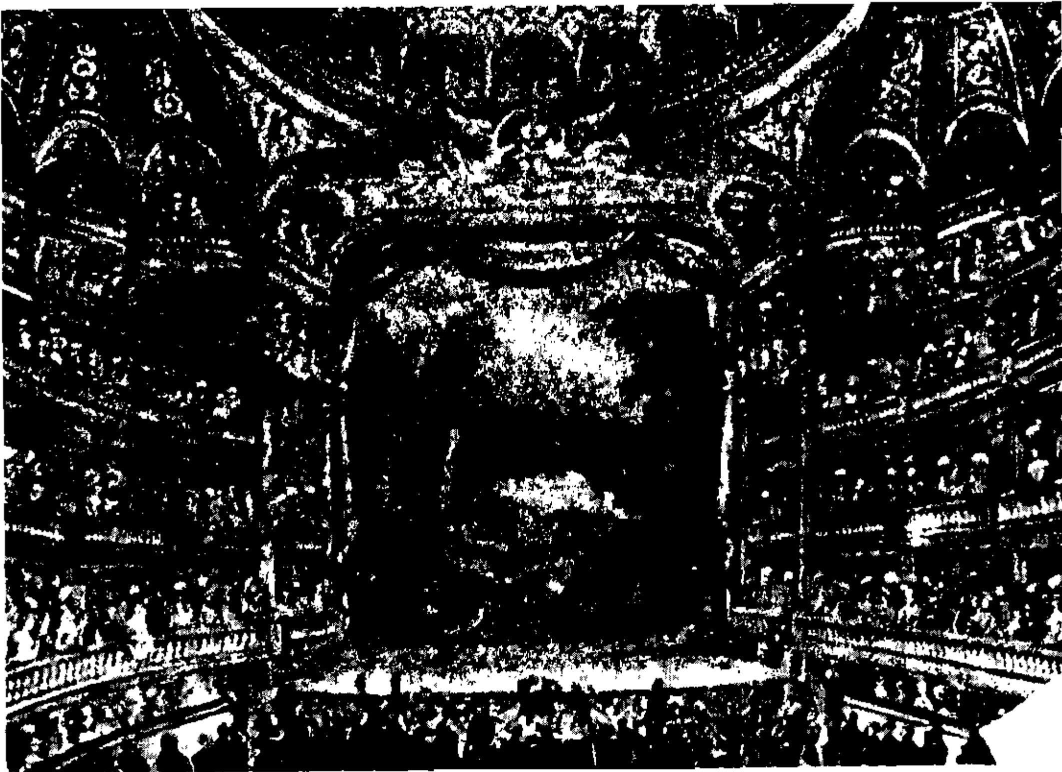
صحنه‌ی تئاتر دوربی حدود ۱۲ متر عمق و ۱۶ متر عرض داشت، و محل بازی را پنج ردیف نیمکت در دو طرف صحنه به شدت محدود می‌ساختند. تعدادی نیمکت نیز برای نوازندگان در گود ارکسترا قرار داده شد، اما چون «اپرا» به حضور نوازندگان در صحنه‌ی تئاتر اعتراض کرد، نوازندگان را، در صورت نیاز، در ردیف آخر اودیتوریوم، در یکی از غرفه‌ها جا می‌دادند. صحنه دارای بالهای مسطح و پرده‌های عقب (شاتر) بود و چون تغییر دکور به ندرت اتفاق می‌افتاد، وسایل ماشینی‌ی زیادی به کار نمی‌رفت. صحنه‌ای با مشخصات فوق نمودار امکانات صحنه در دهه‌ی ۱۶۳۰ در فرانسه است.

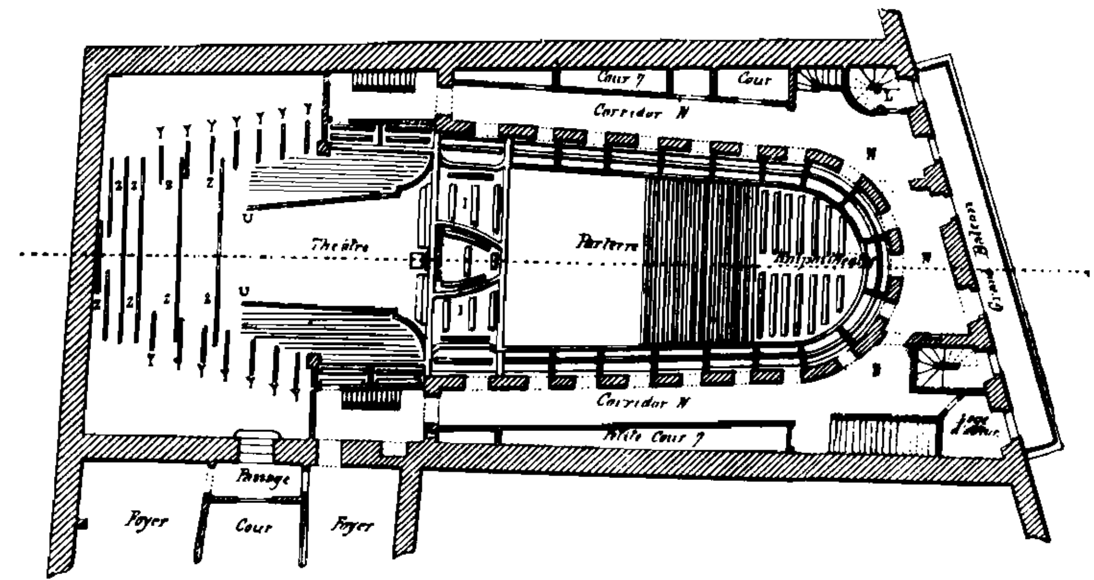
کتاب خاطرات ماهلو، لوران، و صحنه‌پردازان دیگر...، که آخرین بخش آن مربوط به سالهای ۱۶۷۸ و ۱۶۸۶ است، اشاره به ۵۴ نمایشنامه دارد که بین سالهای ۱۶۷۸ و ۱۶۸۰ در هتل بورگونی اجرا شده‌اند. دراین کتاب همچنین به اجرای ۶۹ نمایشنامه

در تئاتر خیابان گنه گو بین سالهای ۱۶۸۰ و ۱۶۸۶ اشاره شده است. اکثر این یادداشتها توسط میشل لوران نوشته شده‌اند. تغییرات عمده‌ای که لوران از سالهای ۱۶۷۸ تا ۱۶۸۶ ذکر کرده است درمقایسه با گزارش ماهلو از سالهای ۱۶۳۴ و ۱۶۳۵، تمایل به سوی ساده‌گرایی را نشان می‌دهد. در دوره‌ای که لوران می‌زیست غالب صحنه‌ها نماینده‌ی یك مکان واحد و دارای بالهای مسطح بودند. پرده‌های عقبی را سوراخ کرده و بر آن درهایی را تعبیه می‌کردند، زیرا به واسطه‌ی وجود تماشاگران در داخل صحنه ورود و خروج بازیگرن از جای دیگر نامکن بود.

پس زمینه‌ی غالب تراژدیها پاله اَ وُلونته(۲۱۸)

تصویر ۴۰.۹. (●) شکل داخلی‌ی تئاتر کمدی فرانسز در سده‌ی هجدهم.





تصویر ۴۱.۹. نقشه‌ی تئاتری که کمدی فرانسز از سال ۱۶۸۹ تا ۱۷۷۰ در آن مستقر بود. این تئاتر در ۱۸ آوریل ۱۶۸۹ با نمایشنامه‌ی طبیب اجباری گشایش یافت. نیمکتهایی که در صحنه برای تماشاگران چیده شده قابل توجهند. از کتاب تماشاگران تئاتر تألیف آدولف ژولین، ۱۸۷۵.

(مکان دلخواه) نام داشت. این دکور منظره‌ای خنثی بود و یك مکان را بدون جزئیات دیگر نشان می‌داد. از این منظره به عنوان پس زمینه‌ی همه‌ی صحنه‌های یك شهر، بدون تغییر استفاده می‌شد. این پس زمینه آنقدر بی‌هویت و قراردادی بود که در عین‌حال به عنوان خیابان، میدان، دالان، یا قصر به کار می‌رفت. برای ایجاد تنوع در دکور، گاه چادرهایی در کنار میدان جنگ نیز برپا می‌داشتند که پس زمینه‌ی آن یك شهر یا دریا بود. در کمدی دکور اتاقی با چهار در[۲۱۱] کاربرد همیشگی داشت. این دکور با دکور تراژدی تفاوت عمده‌ای نداشت، جز آنکه معماری‌ی آن دارای طرحهای محلی، و معمولاً معماری‌ی داخلی بود، درحالیکه پاله آ وُلونته دارای معماری رسمی بود. در کمدی وحدت مکان به طور کامل رعایت نمی‌شد، و در بعضی نمایشنامه‌ها برای هر پرده دکور متفاوتی وجود داشت. در بعضی نمایشها، پرده‌ی عقب (شاتر) یا یك پرده‌ی معمولی در انتهای صحنه را کنار می‌زدند تا مکان دیگری در پشت آن را مورد استفاده قرار دهند. در پایان سده‌ی هفدهم در کمدی فرانسز، یك پس زمینه‌ی مناسب، و همچنان خنثی، به عنوان دکورِ نوعی به کار می‌رفت تا تأکید بر دکور را به حداقل برسانند وهمه‌ی تمرکز به سوی بازی جلب شود.

پایان سده‌ی هفدهم

در سال ۱۷۰۰ دو گروه پاریسی، با امتیازات انحصاری، کنترل همه‌ی فعالیتهای دراماتیك را به خود اختصاص دادند. «اپرا» برای تأثیرگذاری‌ی بیشتر در درامهای موزیکال و باله، روز به روز به صحنه‌پردازیها و وسایل مکانیکی‌ی ایتالیایی وابسته‌تر شد. اما کمدی

فرانسز به نمایشهای پر زرق و برق توجهی نشان نداد، هر چند آنها نیز شیوه‌ی صحنه‌پردازی و آرمان نئوکلاسیك در درام را پذیرفته بودند.

سرزندگی و توان نمایشهای سالهای پیش جای خود را به نوعی محافظه‌کاری سپرد. به جای جستجوی افقهای تازه، درام‌نویسها چشم بر استانده‌های گذشته دوختند. این حالت نوین را می‌توان در «نبرد کهنه و نو» مشاهده کرد که فرهنگستانهای فرانسه از ۱۶۸۸ بر سر شایستگیهای نسبی‌ی کلاسیکها و نویسندگان سده‌ی هفدهم فرانسه برپا کردند. این نبرد دارای زیربنای سیاسی نیز بود، زیرا لویی چهاردهم میل داشت فرهنگ کشور خود را به سطحی والاتر از یونان و روم برساند. بنابراین تعجبی ندارد اگر این نبرد، که تا سده‌ی هجدهم ادامه داشت، با پیروزی‌ی مؤلفان فرانسوی به پایان رسید. باید گفت که درعمل کُرنی و راسین جای درام‌نویسان یونان باستان، و مولی‌یر جای پلوتوس و ترنس را به عنوان الگوهای تراژدی و کمدی‌نویسی گرفتند. پیداست این کوشش در راه حفظ عظمت و معیارهای سده‌ی هفدهم، راه به زوال و سکون برد. با آنکه تا صد سال بعد، درام فرانسوی هنوز الگوی درام اروپایی بود، اما دوران سرزندگی و اقتدار آن در سال ۱۷۰۰ به پایان آمده بود.

این تغییرات به نوبه‌ی خود بازتابی از تحولات اجتماعی و سیاسی بودند. در سال ۱۶۸۵ لویی چهاردهم فرمان نانت مبنی بر آزادی‌ی عقیده را لغو کرد، و اعدامهایی که از پس آن آمد ۲۰۰,۰۰۰ هوگنوها (ژرمنها) را مجبور به مهاجرت ساخت، که زیان مادی و فرهنگی‌ی بزرگی برای کشور فرانسه بود. لویی روز به روز گرایش بیشتری به پاکدینی (پیوریتانیسم) پیدا کرد. تماشای تئاتر را بکلی کنار نهاد، و این امر به دشمنان تئاتر فرصت داد تا تئاتر را به عنوان فعالیتی ضداخلاقی مورد حمله قرار دهند. لویی مبالغ هنگفتی صرف ساختن کاخ ورسای کرد، و یك سلسله جنگهای داخلی و خارجی خزانه‌های دولت را خالی کرد. بعلاوه اقدامات لویی برای گسترش سلطه‌ی خود بر اروپا موجب نارضایتیهایی در میان دوستان فرانسه در کشورهای دیگر شد. تا سال ۱۷۰۰، فرانسه هم از نظر سیاسی و هم از نظر فرهنگی قدرتمندترین کشور اروپایی محسوب می‌شد، اما پس از آن، توان این کشور به جای جستجوی راههای تازه، صرف حفظ وضع موجود گردید.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی از راههای مؤثر در مطالعه‌ی تاریخ تئاتر، خواندن نمایشنامه‌ها و داستانهایی است که زمینه‌ی تئاتری دارند، زیرا در این آثار غالباً جزئیاتی یافت می‌شود که رنگ و بوی زمان و مکان آن دوران را واقعی‌تر از گزارشها و نقدهای موجود نشان می‌دهد. در سده‌ی هفدهم تعدادی از اینگونه داستانها نوشته شده است. داستان کمدی بازیگران (حدود ۱۶۳۱) از لوسیور گوگنو درباره‌ی تیپ‌های معروف گرو گیوم، تورلوپن، بل رز، و دیگران است. در این داستان این تیپها خود را برای نمایش در هتل بورگونی آماده می‌سازند. نمایشنامه‌ی ژرژ سکودِری با همین نام نیز درباره‌ی بازیگرانی است که برای نمایش در تئاتر ماره آماده می‌شوند. این دو اثر اطلاعات ذیقیمتی درباره‌ی وضع تئاتر معاصر خود به ما می‌دهند. در همین دوران مولی‌یر نیز در نمایشنامه‌ی نقدی «بر مدرسه‌ی زنان» (۱۶۶۳) در پاسخ به اعتراضاتی که بر نمایشنامه‌ی او نوشته شده بود، و همچنین درنمایشنامه‌ی تمرین در ورسای (۱۶۶۳) درباره‌ی تمرین یك نمایشنامه و نظراتش درباب بازیگری، اطلاعات خوبی به ما می‌دهد. داستان افسانه‌ی مضحك (۱۶۵۱ ـ ۱۶۵۷) نوشته‌ی پل اسکارُن، سرنوشت بازیگران بسیاری را وصف می‌کند که در سراسر فرانسه سفر می‌کنند. در فصل نخست این داستان گروهی در یك زمین تنیس نمایشی اجرا می‌کنند. در این رمان دو جلدی همه‌ی مسائل یك گروه بازیگری به دقت توصیف شده است.

همچنین گزارشی از سده‌ی هفدهم به دست ما رسیده که می‌کوشد با ذکر جزئیات حقایقی را درباره‌ی کار یك گروه نمایشی بیان کند. نویسنده‌ی این گزارش درام‌نویسی به نام ساموئل شاپوزو[220] است، و در آن همه‌ی جنبه‌های تولید یك نمایش در دهه‌ی ۱۶۷۰ را گنجانده است. در زیر خلاصه‌ای از شرح یك تمرین از این گزارش نقل می‌شود:

> نقشهای بازیگران تقسیم می‌شود، هر بازیگری خارج می‌شود تا قسمتهای مربوط به خود را حفظ کند. اگر فرصت کوتاه باشد، بازیگر مجبور است نمایشنامه‌ی بلندی را در ظرف یك هفته حفظ کند. بازیگران خوشبختی هستند که قادرند نقش مشکلی را در ظرف سه روز حفظ کنند... وقتی که بازیگران کاملاً در نقش خود جا افتادند خود را برای تمرینات آماده می‌کنند، و تازه در اینجاست که می‌توان فهمید چه موفقیتی نصیب نمایش خواهد شد. بازیگران تا نقش را به دقت حفظ نکنند، و تهیه‌کنندگان تا رضایت کامل از کار خود حاصل نکنند، نمایش اجرا نمی‌شود. آخرین تمرین بایستی کاملاً شبیه اجرای نمایش در مقابل تماشاگران باشد. مؤلف نمایشنامه معمولاً در تمرینات حاضر می‌شود، تا چنانچه بازیگری نتواند نقش خود را احساس کند، یا نتواند از حرکات و صدای طبیعی‌ی خود بهره گیرد، و احساسی بیشتر یا کمتر از آنچه نمایش طلب می‌کند نشان بدهد، به آنها تذکر دهد و راهنمایی کند. بازیگران ممتاز حق دارند هنگام تمرین نظریات خود را ابراز کنند، به شرطی که موجب اهانت به‌دیگران نشود. زیرا در تمرین یك نمایش لازم است همکاری و تفاهم مشترك وجود داشته باشد.
>
> تئاتر فرانسه (پاریس، ۱۶۷۴)، کتاب دوم، فصل هفدهم.

در طول سده‌ی هفدهم صحنه‌پردازی‌ی فرانسوی بکلی تغییر یافت. از صحنه‌پردازیهای هتل بورگونی گزارشهای کاملی (گزارش ماهلو، لوران و صحنه‌پردازان دیگر...) به دست ما رسیده است که بخش اول آن در سال ۱۶۳۵ به پایان می‌رسد. در اینجا خلاصه‌ای از شرح وسایل مورد نیاز برای نمایشنامه‌ی لیزاندروکالیست اثر (طرح اولیه‌ی این صحنه تصویر ۱۷.۹.) نقل می‌شود:

> در مرکز صحنه قصر سن ژاك، یك خیابان، و تعدادی مغازه‌ی قصابی ساخته شود. از پشت شیشه‌ی یکی از این قصابیها، پنجره‌ی میله‌دار زندان کالیست را می‌توان دید، و لیزاندر از همین جا با کالیست سخن می‌گوید. این پنجره باید در پرده‌ی اول از نظر پنهان باشد. در پرده‌ی دوم دیده شود ، و باز در همین پرده دوباره پنهان گردد، دکوری که پنجره‌ی زندان را می‌پوشاند دکور یك قصر است. در یك طرف صحنه، عزلتگاهی بر بالای یك کوه قرار دارد، در زیر این عزلتگاه غاری به چشم می‌خورد که از درون آن زاهدی بیرون می‌آید. در طرف دیگر صحنه اتاقی قرار دارد که با دو سه پله به صحنه متصل می‌شود. زاهد از پشت این اتاق وارد آن می‌شود. در جلوی صحنه تعدادی کلاه، سپرهای کوچك و بزرگ، شیپور و یك شمشیر بی‌غلاف دیده می‌شود. یکی از صحنه‌های این نمایشنامه در شب اتفاق می‌افتد.

در میانه‌ی سده هفدهم، به واسطه‌ی آثار تورلی (معمار و صحنه‌پرداز) پس از ۱۶۴۵ ضوابط صحنه‌های ایتالیایی در فرانسه پذیرفته شده بود. صحنه‌پردازی‌ی تورلی برای نمایشنامه‌ی آندرومد اثر کُرنی (که در سال ۱۶۵۰ در پتی بوربن اجرا شد) در نسخه‌ی دستنویس نمایشنامه توضیح داده شده، و تعدادی گراوور از آنها در همان موقع تهیه شده است. در زیر توصیفی از پرده‌ی دوم آن نقل می‌شود (تصویر ۲۱.۹.).

> میدان عمومی در یك لمحه ناپدید می‌شود، و جای خود را به یك باغ دلکش می‌سپارد؛ و جای قصرهای عظیم را گلدانهای بسیاری از مرمر می‌گیرند، که یك در میان بر روی آنها مجسمه‌هایی قرار دارد، که از دل مجسمه‌ها آب فوران می‌کند، و بر گلدانهای دیگر گلهای یاس و گلهای دیگری روییده است. در هر طرف صحنه یك ردیف درخت پرتقال قرار دارد، و در وسط صحنه این درختان در میان گلدانهای دیگر تشکیل باغ روحنوازی را می‌دهند، که صحنه را به سه شاخه تقسیم می‌کنند، و یك طرح نبوغ‌آمیز پرسپکتیو بر صحنه عمق بی‌کرانی می‌بخشد...
>
> رعد می‌غرد، و با صدای مهیبی همراه با برقهای مکرر، هیجانی شدید، اما طبیعی ایجاد می‌کند. در این هنگام اولوس (خدای باد) با هشت باد از آسمان به زیر می‌آید، و از هر جانب چهار باد بر صحنه می‌توفد... دو باد... بازوی آندرومد را می‌گیرند و او را به درون ابرها می‌کشند.
>
> آثار پی‌یر کُرنی، جلد ششم (پاریس، ۱۸۲۱).

زیرنویسهای فصل نهم

۱. Fontainebleau
۲. Pierre Lescot
۳. Louvre، موزه‌ی هنری‌ی لوور در پاریس. این بنا ابتدا یك قلعه‌ی سلطنتی بود كه توسط فیلیپ دوم در سده‌ی دوازدهم ساخته شده بود، و در ۱۵۴۶ توسط پیرلسكو به صورت كنونی‌ی خود نوسازی شد. م.
۴. Ravisius Textor
۵. Dialogi
۶. Roilletus
۷. George Buchanan
۸. Muretus
۹. Pierre Rosnsard
۱۰. Pléiade
۱۱. Etienne Jodelle
۱۲. Cleopatre Captive
۱۳. Eugène
۱۴. Jean de la Taille
۱۵. Robert Garnier
۱۶. Bradamante
۱۷. Beaubreuil
۱۸. Regulus
۱۹. Antoine Caron
۲۰. ballet de cour
۲۱. Ballet Comique de la Reyne
۲۲. LaChesnaye
۲۳. Sieure de Beaulleu
۲۴. Jaques Patin
۲۵. Baltasar de Beaujoeux
۲۶. Circe
۲۷. entrées
۲۸. Salle du Petit Bourbon
۲۹. aspe
۳۰. Confreri de la Passion
۳۱. Hotel de Bourgogne
۳۲. Huguenots
۳۳. Duke of Guise
۳۴. Alexandre Hardy
۳۵. Valleran Le Comte
۳۶. Les Comediens du Roi
۳۷. Turlupin
۳۸. Gaultier-Garguille
۳۹. Gros Guillaum
۴۰. Henri LeGrand
۴۱. Belleville
۴۲. Hugue Guéru
۴۳. Fleschelles
۴۴. Robert Guérin
۴۵. Le Fleur
۴۶. parterre
۴۷. jeu de paume
۴۸. Prologuist
۴۹. Bruscambrille
۵۰. Cardinel Richelieu
۵۱. Alcina
۵۲. Tomaso Francini
۵۳. The Deliverance of Renaud
۵۴. Jean de Mairet
۵۵. Chryselde and Arimand
۵۶. Sylvia
۵۷. La Sylvanire
۵۸. Sophonisba
۵۹. Pierre du Ryer
۶۰. Clitophon
۶۱. Argenis and Poliarque

۶۲. Scévole
۶۳. Jean de Rotrou
۶۴. Pierre Corneille
۶۵. Mélite
۶۶. Le Cid
۶۷. George de Scudéry
۶۸. Jean Chapelain
۶۹. Horace
۷۰. Cinna
۷۱. Polyeucte
۷۲. The Death of Pompey
۷۳. Rodogune
۷۴. The Liar
۷۵. The Suspicious Truth
۷۶. Alarcón
۷۷. Paul Scarron
۷۸. the comedy of intrigue
۷۹. Jodelet
۸۰. The Servant The Master
۸۱. Jodelet Insulted
۸۲. The Scholar of Salamanca
۸۳. Crispin
۸۴. Pertharit
۸۵. Mazerin
۸۶. La Fronde
۸۷. Bellerose (Pierre le Messier)
۸۸. Comédiens du Roi
۸۹. Montdory (Guillaume de Gilleberts)
۹۰. Charles LaNoir
۹۱. Les Comedien de Prince d'Orange
۹۲. Marais
۹۳. Floridor (Josias de Soulas)
۹۴. Montfleury (Zacharie Jacob)
۹۵. Julien Bedeau
۹۶. Gillot-Gorju (Bertrand-Hardoin de St. Jacques)
۹۷. Laroque (Pierre Regault-Petit-Jean)
۹۸. La Comedie des Comediens
۹۹. Gougenot
۱۰۰. George de Scudéry
۱۰۱. théatre supérieure
۱۰۲. Delerkauf
۱۰۳. Holsboer
۱۰۴. Le Memoire de Mahlot, Laurant, et des Autres Decorateurs...
۱۰۵. George Buffequin
۱۰۶. Le Mercier
۱۰۷. Palais-Cardinal
۱۰۸. Mirame
۱۰۹. Palais-Royal
۱۱۰. Giacomo Torelli
۱۱۱. choreographer
۱۱۲. Teatro Novissimo
۱۱۳. La Finta Pazza
۱۱۴. Orphee
۱۱۵. Andromede
۱۱۶. Le Toison d'Or
۱۱۷. The Love of Jupiter and Semele
۱۱۸. The Love of Venus and Adonis
۱۱۹. The Marriage of Baccus and Ariand
۱۲۰. Ballets d'entrées
۱۲۱. liberto، متن اپرا كه به نظم سروده می‌شود. م.
۱۲۲. The Ballet of The Night
۱۲۳. entrée
۱۲۴. Sun King
۱۲۵. Isaac Bensérade
۱۲۶. The Marriage of Peleus and Thetis
۱۲۷. Louis Quatorze
۱۲۸. Gaspare Vigarani
۱۲۹. Salle des Machines
۱۳۰. Hercules in Love
۱۳۱. Psyche، در اساطیر یونانی نام زنی است كه اروس (كوپید) خدای عشق گرفتار عشق او می‌شود، و پسیشه را به قصری در یك جزیره‌ی متروك می‌فرستد، اما سرانجام پسیشه خدای عشق را می‌یابد و ابدی می‌شود. این اسطوره تمثیلی از روان آدمی است. م.
۱۳۲. Versailles
۱۳۳. Pleasures of The Enchanted Island
۱۳۴. Jean-Baptiste Lully
۱۳۵. Phillippe Quinault
۱۳۶. Atys
۱۳۷. Armide
۱۳۸. Jean Berain



۱۳۹. Timocrate، به معنای تابع حکومت اشراف. م.

۱۴. Thomas Corneille

۱۴۱. Ariane

۱۴۲. Statues Banquet

۱۴۳. The Count of Essex

۱۴۴. Jean Racine

۱۴۵. La Thebaide

۱۴۶. Alexander The Great

۱۴۷. Mlle. Dupark

۱۴۸. Andromaque

۱۴۹. Britannicus

۱۵۰. Bérénice

۱۵۱. Bajazet

۱۵۲. Mithridate

۱۵۳. Iphigénie

۱۵۴. Phédre

۱۵۵. Jaques pradon

۱۵۶. Esther

۱۵۷. Athalie

۱۵۸. Mme de Maintenon

۱۵۹. The Litigants

۱۶۰. Jean Galbert de Campistron

۱۶۱. Andronic

۱۶۲. Tiridate

۱۶۳. Hilaire Bernard de Roqueleyne Long Pierre

۱۶۴. Antoin de LaFosse

۱۶۵. Manlius Capitolanus

۱۶۶. Jean-Baptiste Poquelin, Moliére

۱۶۷. Théâtre Illustre

۱۶۸. Charles Dufresne

۱۶۹. L'Etourdir (Les Contertemps)

۱۷۰. Troupe de Monsieur

۱۷۱. Les Precieuses Ridicules

۱۷۲. Sganarelle

۱۷۳. Le Médecin

۱۷۴. Les Fourberies de Scapin

۱۷۵. Les Facheux

۱۷۶. Le Mariage Forcé

۱۷۷. La Princesse d'Elide

۱۷۸. Monsieur de Pourceaugance

۱۷۹. Amphitryon

۱۸۰. Dom Garcie de Navarre. (le Prince Jaloux)

۱۸۱. L'Ecole des Maris

۱۸۲. L'Ecole des Femmes

۱۸۳. Le Tartuffe

۱۸۴. Le Misanthrope

۱۸۵. The Miser

۱۸۶. Les Femmes Savantes

۱۸۷. Le Malade Imaginaire

۱۸۸. Contre-Critique de L'Ecole des Femmes

۱۸۹. L'Impromptu de Versailles

۱۹۰. rue Guénegaud

Mlle. Champeslé

۱۹۲. Comedie Francaise

۱۹۳. Tiberio Fiorillo

۱۹۴. Domenico Biancolelly

۱۹۵. Marc Antonio Romagnesi

۱۹۶. Angelo Costantini

۱۹۷. The False Prude

۱۹۸. sociétaires

۱۹۹. Pennsionaires

۲۰۰. doyen

۲۰۱. Madeleine Béjart

۲۰۲. Genéviéve

۲۰۳. Joseph

۲۰۴. Louis Béjart

۲۰۵. Armande Béjart

۲۰۶. Isaac Francois Guerin d'Etriché

۲۰۷. Charles Varlet, LaGrange

۲۰۸. Mlle. Du Park

۲۰۹. Mlle. Desoeillets

۲۱۰. Michel Baron

۲۱۱. Mlle. Demares

۲۱۲. Mlle. Duclos

۲۱۳. Domitien

۲۱۴. Titus and Bérénice

۲۱۵. habit à la romain

۲۱۶. Marquis de Sourdéac

۲۱۷. François d'Orby

۲۱۸. palais a volonté

۲۱۹. chambre à quatre portes

۲۲۰. Samuel Chappuzeau

فهرست اعلام

آ

الف

ب

پ

ت

ث

ج

چ

ح

خ

د

ر

ز

ژ

س

ش

ص

ض

ط

ع

غ

ف

ق

ك

فهرست اعلام

گ

ل

م

ن

فهرست اعلام

و

هـ

فهرست اعلام

انتشارات مروارید منتشر کرده است:

چهره در چهره

امیر اسماعیلی

بحثی در هنر، سینما و تأتر از دکتر امیرحسین آریان‌پور، دکتر هوشنگ کاووسی و هوشنگ آزادی‌ور:

مصاحبه با تعدادی از بزرگان و هنرمندان تأتر و سینما: (عزت‌الله انتظامی، علی حاتمی، علیرضا خمسه، پوران درخشنده، داوود رشیدی، غلامحسین نقشینه و...

در بحثی از هنر، دکتر آریان‌پور به ما می‌گوید که چگونه انسان برای برآوردن آرمان‌ها و نیازمندی‌های خود صادقانه کار می‌کند، صادقانه خیال می‌بافد و حیات را تحمل‌پذیر می‌کند.

در آینه (نقد و بررسی شعر نادر نادرپور)

تحقیق و گزینش یزدان سلحشور

... او شعر کهن را نیکو می‌سرود و شعرهای نواش به دل می‌نشست. به قول دکتر شفیعی کدکنی شعر نادرپور زنده کنندهٔ آیین تصویرگری در شعر خراسانی است. اگر نیای شعری نیما را در پیچیده‌ترین اشعارش ـ به لحاظ لفظ و نه معنا ـ خاقانی بدانیم و نیای شعر اخوان را فرخی سیستانی، نیای شعری نادرپور بی‌هیچ تردیدی منوچهری است؛ چنانکه نیای شعری شاملو بیهقی است.

نادرپور نه به لفظ خاقانی دل بست و نه به روانی شعر فرخی و نه به پویایی نثر بیهقی؛ او تصویرگر شد چنانکه منوچهری. در آینه به نقد و بررسی شعر نادر نادرپور می‌پردازد.

دیدارها

بیژن جلالی

دیدارها برگرفته‌ای از شعرهای ۷۸-۱۳۷۵ بیژن جلالی است. در این کتاب پس از مقدمه‌ای از دکتر مهرداد جلالی و اظهارنظر تنی چند از اهل قلم، گفته‌های بیژن جلالی را دربارهٔ شعر خودش می‌خوانیم. شعر بیژن جلالی، شکل و ساختار ویژه‌ای دارد. مضمون در شعر جلالی با ترکیب واژه‌ها و اصوات و عباراتی بیان می‌شود که مخاطب نازک‌اندیش شعرش با او پرواز می‌کند. لطافت زبانی و برخوردی بی‌پیرایه با مسایل هستی، از نکات قابل توجه شعر جلالی است. بن‌مایه‌هایی نظیر مرگ، زندگی، شعر، اندوه، جاودانگی در همهٔ دفترهای او دیده می‌شود.

هرمان هِسه و شادمانیهای کوچک

هرمان هسه، ترجمهٔ پریسا رضایی و رضا نجفی

هسه در شادمانیهای کوچک به ما می‌آموزد، چگونه هستی را شاعرانه بنگریم و چگونه شادمانه زندگی کنیم. شادمانیهای کوچک دعوت اوست برای شاد زیستن و ارمغانی است برای زندگی معنوی ما و گامی به سوی نیک‌بختی و آرامشی که نویسنده، خود در واپسین دورهٔ زندگانیش بدان دست یافته بود.

مترجمان برای پُربار ساختن این اثر، برگزیده‌ای از اشعار، داستانهای کوتاه، نمونه‌هایی از نامه‌نگاریهای هسه با توماس مان و چندین نقد از هسه‌شناسان و ادبای نامدار جهان را دربارهٔ هسه به این مجموعه افزوده‌اند.

شعر و شناخت

دکتر ضیاء موحّد

دفتری است در فلسفهٔ ادبیات، نقد ادبی و معرفی شاعران... در بخش فلسفی از مسألهٔ صدق در شعر و تحوّل نوع و فرد در تاریخ ادبیات و فلسفه بحث می‌شود. در نقد ادبی از شعر بی‌تصویر و سرگذشت شعر سیاسی در غرب و در ایران سخن می‌رود، و نیز شامل تأملاّتی است در شعر شاعران ایران.

بخش شناخت اختصاص به معرفی امیلی دیکنسون و سیلویا پلات دارد. در این بخش گذشته از بررسی شعر و شاعری این دو، نمونه‌های گوناگونی نیز از شعر آنان ترجمه شده است. در معرفی سیلویا پلات موضوع بحث اهمیت اسطوره و نیز شگردی است که سیلویا پلات در گِره زدن اسطوره با زندگی و زیستن با اسطوره بکار برده است.

خاکی و آسمانی / سرگذشت موسیقیدان نامی آمادئوس موزار

دیوید وایس، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی

این کتاب بیان زندگی و دوران موزار است که به صورت یک رمان تاریخی، زندگی پرفراز و نشیب و سرشار از ماجرا و مبارزهٔ این موسیقیدان بزرگ را آمیخته با پیروزی‌ها و شکست‌های او با زبانی جذاب به تصویر می‌کشد.

داستان زندگی و موسیقی موزار، داستان خلاقیت انسان و وجود طوفانی و پرتلاطم آدمی است بر روی زمین، و افتخاری است که به حق نصیب موزار می‌شود.

از مقدمه نویسنده

دایرةالمعارف شیطان

آمبروز بیرس / ترجمهٔ سید ابراهیم نبوی / مهشید میرمعزّی

... تا آن زمان تنها در آثار عبید زاکانی (رسالهٔ تعریفات) دیده بودم که کسی به تفسیر طنزآمیز واژه‌ها پرداخته است. ماه‌ها گذشت تا اینکه یکی از دوستان خوبم که در فرانسه ساکن است با من تماس گرفت و به من نویسنده‌ای به نام «آمبروز بیرس» را معرفی کرد. پرسیدم: این دیگر چه جور جانوری است؟ گفته شد طنزنویسی است که در سال‌های ۱۹۱۰-۱۸۷۰ آثار خود را در ایالات متحدهٔ آمریکا چاپ کرده است...

ابراهیم نبوی

یک لب و هزار خنده

عمران صلاحی

«یک لب و هزار خنده»، در واقع ادامهٔ «طنزآوران امروز ایران» است و به همان شیوه تنظیم شده، اما برای خود، کتاب مستقلی است. یعنی در حالی که مربوط به «طنزآوران...» می‌شود، هیچ ربطی به آن ندارد! زیرا افرادی که در این کتاب آمده‌اند، هیچ یک در چاپهای مختلف «طنزآوران...» نیامده‌اند، غیر از یک نفر از طریق پارتی‌بازی!

در این کتاب هم آثاری از چهل طنزنویس معاصر آمده است و این آثار در قالبهای گوناگون ارائه شده، مانند داستان، نمایشنامه، مقاله، لطیفه، خاطره، نامه، روایت، سفرنامه و غیره. البته «و غیره» هم خودش یکی از قالبهای طنز است!

شوکران شیرین / طنزآوران امروز جهان

وودی آلن، بوخوالد، تربر.... / ترجمهٔ تقی‌زاده، کوثری، امرایی، سعیدپور، میترا کدخدایان...

در این کتاب پس از مقدمهٔ سیدابراهیم نبوی، داستانهایی از آثار طنزپردازان جهان توسط مترجمین گرانقدری گردآوری شده که هرکدام نوع خاصّی از طنز را در خود بازمی‌تاباند. در این مجموعهٔ، طنز را از دهان دیگران از مکزیک تا گواتمالا و آرژانتین، از امریکا و کانادا تا آلمان و همین بیخ گوش خودمان ملاحظه می‌کنید تا اتفاقاً معلوم شود که همه طنزپردازان جهان به یک زبان حرف می‌زنند: زبان طنز.

اغلب نویسندگان این مجموعه با ما هم‌روزگارند، از معاصران هستند به جز «جلیل محمدقلی‌زاده».